AP

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V Tomo XIX. Núm. LVII

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

PAPELES DE SON ARMADANS

REVISTA MENSUAL

ÍNDICE DEL PRESENTE NÚMERO:

Págs.

La imagen de la seriedad . 227

Juan Teixidor: *Los argumentos de Tapies* . . . 233

Friedrich Bayl: *Tapies o el silencio*. 239

Juan Antonio Gaya Nuño: *La pintura oclusiva de Tapies*. 248

Guy Habasque: *Situación de Antonio Tapies* 255

Alexandre Cirici Pellicer: *Tapies, realista* 264

Giulio Carlo Argan: *Historia sin acción* 277

Eduardo Westerdahl: *Tapies: significación intemporal del muro* 289

Vicente Aguilera Cerni: *Para una definición de Antonio Tapies* 297

Arnaldo Puig: *Primera aproximación a la pintura de Tapies* 302

Joan Miró: *L'obra d'Antoni Tàpies* 311

J. Prats Vallés: *Carta a J.E.C.* 313

Joan Brossa: *Enumeració en sospirar* 317

Ángel Crespo: *Planeta Tapies* 319

Celso Emilio Ferreiro: *Tapies, pintor de hoxe* . . 321

Anthony Kerrigan: *A Draught for the Painter* 329

Llorenç Moyà Gilabert: *El solc* 331

Rafael Santos Torroella: *Antonio Tapies* 335

(Continúa en la segunda solapa)

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *LVII*

Madrid - Palma de Mallorca

Diciembre, MCMLX

Se han tirado aparte cien ejemplares sobre papel de hilo verjurado Vilaseca: cincuenta, numerados del 1 al 50, con el nombre del suscriptor impreso, y cincuenta, numerados del LI al C, destinados a la venta. Todos ellos van firmados por Antoni Tàpies.

Depósito Legal. P. M. 7.—1958.

Imprenta Mossèn Alcover. — Calatrava, 68. — Palma de Mallorca

rjurado
bre del
desti-
Tàpies.

llores

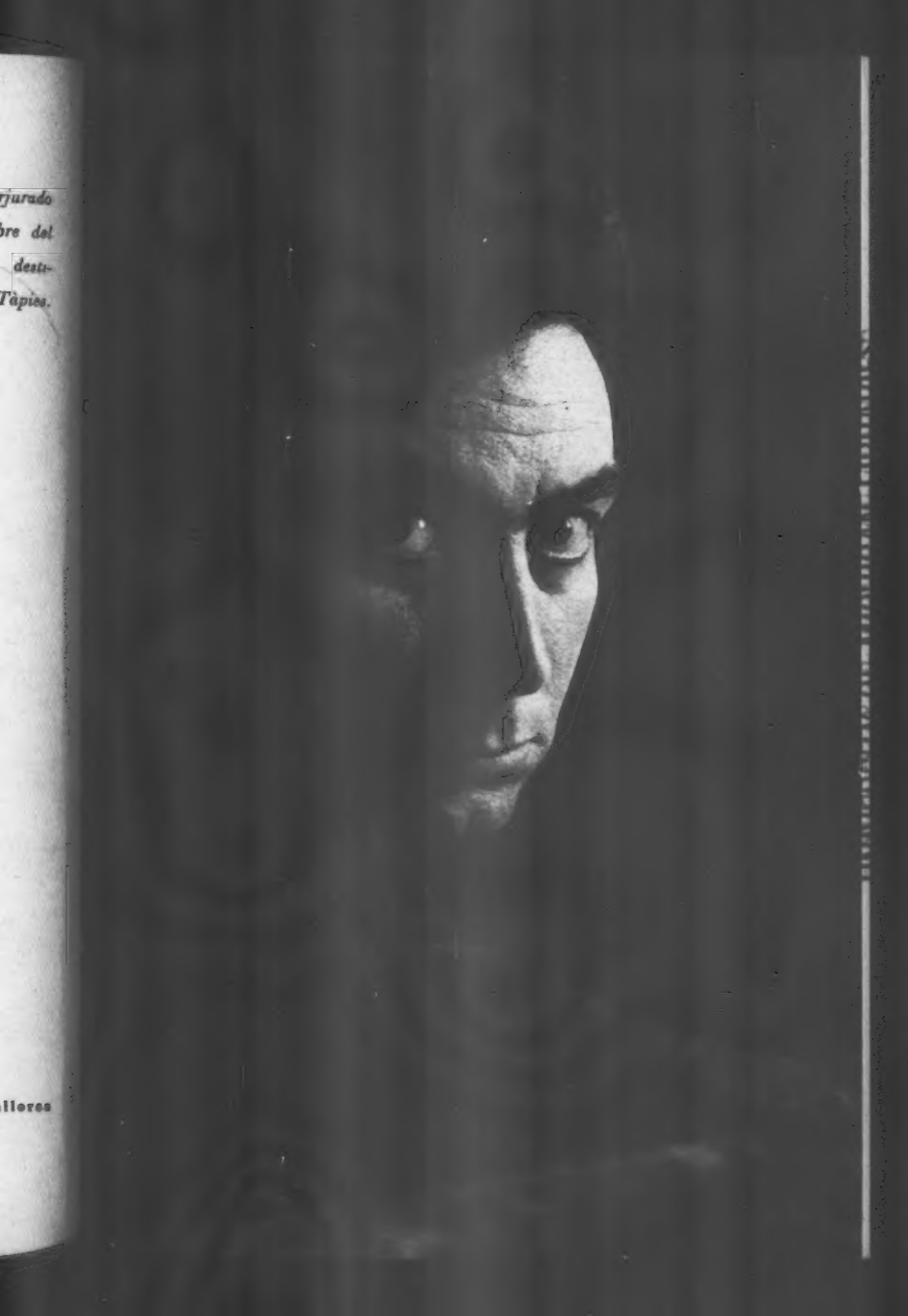


Foto Pomés

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V Tomo XIX. Núm. LVII

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

La imagen de la seriedad

Se trata de un hombre joven, sereno y taciturno, que mira, desde muy lejos, con un mirar del que no se sabría decir si es triste o estupefacto. A veces, los poetas miran como jóvenes bestias dulcísimas en cuyo corazón hizo su nido la montaraz avispa de la soledad. A los pintores les acontece menos; los pintores, con frecuencia, miran como las agrias celadoras de los orfelinatos: incluso sin caridad. El pintor Tàpies mira igual que un poeta, mira como debieran mirar –sin olvidar jamás de mirar así– los poetas más hondos, más juveniles y derrotados. El pintor Tàpies tiene treinta y seis o treinta y siete años y remolca, sin alegría alguna pero con un inmenso aplomo, treinta y seis o treinta y siete siglos de ajeno dolor, de ajena desesperanza.

–Cada edad ha de responder a cada edad. Lo importante es estar en cada edad como se deba. Parece que todo está confabulado para evitarlo.

El pintor Tàpies habla despacio, pensando lo que dice.

–Me siento joven y a punto de entrar en la madurez. Yo creo mucho en las edades de los hombres. No sé si crezco o mermo, pero me preocupa más que ser un buen pintor, llegar a ser un hombre... El viejo sano es lo más perfecto: Don Ramón Menéndez Pidal, Azorín, Picasso...

–¿Y el niño?

El pintor Tàpies sonríe mientras guarda silencio.

–¿El niño?

–Sí, el niño.

El pintor Tàpies tiene el profundo mirar de los niños geniales y desgraciados. El pintor Tàpies, como los niños geniales y desdichados, empieza y termina en sus ojos y, alrededor, en una cara y un pelo y un cuerpo que ni se sienten. El alma tampoco se siente, de holgada como late en sus ojos.

–Los niños son extraordinarios pero atemorizadores. Los niños me atormentan mucho..., no pertenecen a la especie humana.

–¿Y la mujer?

El pintor Tàpies ya no sonríe. El pintor Tàpies mira, por encima de la cabeza de su interlocutor, para las nubecillas que se dibujan sobre los altos tejados de la ciudad, en el blancuzco-negruzco cielo de la ciudad.

–¿La mujer?

–Sí, la mujer.

El pintor Tàpies tiene la voz pausada y sosegada. La voz del pintor Tàpies es el freno –quizás, también, el senado– de su cabeza y de su corazón.

–¿La mujer, decías?

–Sí; decía la mujer.

El pintor Tàpies baja la cabeza y, sin sonreír, deja caer las palabras –una a una y cada una agarrándose al clavo ardiendo de la anterior– contra el suelo.

–A la mujer la considero más humana que al hombre. La mujer está siempre con los pies en la tierra, pisando firme sobre el cielo... A los pueblos primitivos les pasa lo mismo: son más humanos..., son una lección para nosotros.

El pintor Tàpies pinta lo que ve (como algunos pintores), lo que se imagina (igual que los pintores capaces de imaginar), y lo que oye, lo que huele, lo que gusta y lo que toca. Probablemente, el pintor Tàpies tiene razón y la pintura, como todas las artes, es algo que no basta apoyar en uno solo de los sentidos sino –¡ay, el huevo de Colón!– en los cinco, y más avisados y ágiles, al mismo tiempo. El didáctico orden de los sentidos no implica una prelación ni siquiera lógica y, mucho menos, una lógica evidente y humana. El pintor Tàpies cree en la simbiosis de los sentidos y, paralelamente, duda de la síntesis de las artes.

–Me considero un pintor de caballete y entiendo que mi pintura es figurativa. La pura materia, aun sin dibujo, es figurativa: un trozo de muro, la corteza de un árbol, una playa... La realidad no es sólo su reflejo, el reflejo de esa realidad, sino también su alusión. La realidad de un objeto, incluso la realidad visual de ese objeto, no tiene por qué ser, forzosamente, su dibujo: también puede serlo un mero símbolo, un color, una calidad determinada. El hombre, por ejemplo, no es sólo su silueta, sino, antes que su silueta, otras muchas cosas más: físicas y metafí-

sicas; que se ven, sí, o que no se ven, pero que también se palpan y se adivinan. La pintura necesita un substrato moral, que es lo que la hace útil: útil para los demás. Su utilidad es de índole espiritual, entendida en su más lato sentido. Hay otra utilidad inmediata: la de una institución de derecho público, la de un cepillo de los dientes... El secreto de la pintura es fácil, la verdad es que no cuesta nada pintar bien: quitas todo lo malo y, lo que queda, es lo bueno...

El pintor Tàpies –que habló seguido y de prisa, contra su costumbre– se detiene y ensaya un gesto humilde, casi suplicador.

–¡Perdóname!

El pintor Tàpies piensa que el romanticismo –«esa cosa desbordada»– es la dispersión y que su secuela es el surrealismo.

–¿Y la música romántica?

–También es la dispersión, ya lo sé, pero me gusta. En esto de la música caben más licencias. Lo que me impresiona es un árbol, un bosque..., ahora me he comprado una masía en el Montseny... Lo que me impresiona menos es una gallina...

El 28 de octubre de 1960 cae, sobre Barcelona, la pertinaz y mansa lluvia del otoño. El pintor Tàpies, caminando bajo la lluvia, envuelto en su gabardina, es la puntual imagen de la seriedad, de la serena y sabia seriedad que se adivina enraizada, como un viejo algarrobo, en el corazón.

C. J. C.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

JUAN TEIXIDOR:
Los argumentos de Tapies

•

FRIEDRICH BAYL:
Tapies o el silencio

•

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO:
La pintura oclusiva de Tapies

•

GUY HABASQUE:
Situación de Antonio Tapies

•

ALEXANDRE CIRICI PELLICER:
Tapies, realista

•

GIULIO CARLO ARGAN:
Historia sin acción

•

EDUARDO WESTERDAHL:
Tapies: significación intemporal del muro

•

VICENTE AGUILERA CERNI:
Para una definición de Antonio Tapies

•

ARNALDO PUIG:
Primera aproximación a la pintura de Tapies

Los argumentos de Tapies

El arte abstracto no tiene ni tema ni argumento —más vulgarmente, para cierto espectador ingenuo o ciego: ni pies ni cabeza. Pero, ¿qué arte que merezca realmente este nombre no tiene ni tema ni argumento, ni pies ni cabeza? Historia, símbolo, figuración, representación, idea, anécdota, todo se implica en la obra que se plantea en forma más o menos evidente, más o menos problemática, a nuestra contemplación. Aunque sea indescifrable, informulada o informulable en ciertos terrenos de nuestra actividad intelectual, siempre hay un más allá en el conjunto de «formas, líneas, colores organizados de un cierto modo». Polémicamente, se pudo decir que el arte no era ni esto ni aquello, con la vana ilusión de devolverlo a una pureza aséptica que se imaginaba concluyente en sí misma. Pero el contenido, la historia, se adhieren a la materia, a la línea, al color, y en definitiva es indiscutible el sentido de los perfiles caligráficos de la miniatura irlandesa, de los entrelazados de los hierros de los pueblos bárbaros, de las repeticiones geométricas del Islam. Hay que saber *leer*, o mejor *ver*, en lo que posee sus especiales medios de persuasión. El tiempo nos ayuda y va aclarando el sentido, el argumento, que no es otra cosa, según la Academia, que «el asunto o materia de que se trata en una obra», o, más sutilmente aún, «indicio o señal». Lo que pasa es que las épocas nos imponen unos determinados argu-

mentos y nos cuesta llegar a desentrañar los *otros* argumentos. Los argumentos nuevos que a veces rehusan apoyarse en la tradición más inmediata porque la consideran corrompida, envejecida o muerta. En esta negativa se cifra parte de su empeño; y por no quedar contaminados se ocultan en su pudor. Y más aún, en su ambigüedad, porque todo lo nuevo se desconoce a sí mismo, como la vida que empieza. Y se queda, mágicamente, en «indicio, señal» que hay que atisbar pacientemente, amorosamente.

***

Indicios, señales, hay muchas en la pintura de Tapies. Se inscriben con la uña, son leve rasguño, lineal filamento, pero a veces una herida más profunda, como si la materia fuera desgarrada para abordar no se sabe qué mundos. Ya desde los comienzos estremecen la tela como si fueran su voz más secreta. Pueden tener una sugestión mironiana, apuntados al carbón, palpitantes, infantiles. Coincidieron, más tarde, con los *grattages* de Dubuffet, trágicamente envolventes. Pero se fueron ahondando en sí mismos —material y espiritualmente. Adquirieron su propia fuerza y jugaron al unísono con las materias superpuestas en relieve, que iban densificando la tela. Se hicieron, sobre todo, menos alusivos, y con ello, más significativos. El surrealismo de la época de *Dau al Set* les había otorgado una ambivalencia equívoca y dentro de los fondos escenográficos pululaban como hilos suspendidos organizando

escenas casi acrobáticas, de circo celestial; algo de cámara cerrada permitía el juego de una luz espectral sobre las anotaciones casi musicales de las líneas. Pero cuando llegó un pleno sol más ardiente, cuando se apoderan de la pintura de Tapies los ocres y los negros de una tierra devastada y solitaria, estos argumentos lineales adquieren una destemplanza expresiva, se hacen hirientes, abusivos, patéticos. Pretendiendo menos, significan muchísimo más. Son como grietas telúricas, como resquebrajamientos de una naturaleza impávida que ve llegar un extraño deshielo que la tortura y la contorsiona. Exigen una cierta piedad, si bien se trate de una piedad hecha tan sólo de silencios, sin confidencias sentimentales, con el máximo respeto, de hombre a hombre. Si hubo un cierto instinto de juego, de divertimento casi, ahora se impone la contundencia de una inscripción más elemental, más categórica. Por eso las incisiones, aun temblando, siguen un trazado más seguro. Y son más solitarias. Cruzan la tela como un camino, deslindan campos, separan extrañas fincas del espíritu. Incluso cierran puertas, señalan portales que no podemos saber a qué extraño país nos conducirían, suponiendo que pudieran ser abiertos.

***

Los indicios se inscriben sobre la materia de la tela. Una materia que pudo ser nebulosa casi transparente, como de nocturno, pero que con el tiempo ha adquirido una suntuosidad inenarrable. Suntuoso puede sonar a paradoja si se piensa que si estas materias aluden a algo

concreto es más bien a muros desconchados, a maderas agrietadas, a piedras, fango o lodo. Pero no lo es tanto si se advierte el paciente amor con que han sido tratadas, casi labradas, como si se tratara de materiales muy ricos y preciosos. Lo son en cierto sentido, porque fragmentos de mármol espolvorean la pintura látex dándole brillo y, además, los barnices dan untuosidad al color. Estos procedimientos casi de alquimia revelan el valor que otorga el artista al procedimiento que ya no es camino sino fin en sí mismo, porque a él se adhieren todas las significaciones. Por eso puede irse vaciando la obra de los ingredientes más externos, para aparecer cada vez más desnuda, más absoluta. Desnuda de ciertos elementos, pero llena de riquezas infinitas que se apoyan en la calidad y la significación de los materiales, en la infinita graduación de los matices. La artesanía vuelve a ser vieja sabiduría, y es curioso pensar que esta pintura nos llega en un momento de diseño industrial y de prefabricación. En este sentido puede imaginarse que es como una protesta, una vuelta a la creencia en el poder mágico de los gestos y de la mano del hombre. Toda ella es temblorosa de vida y quizá este temblor casi indiferenciado sea su último mensaje. En algunas obras a base del color blanco el elemental sentido de esta actitud llega a extremos casi agobiantes. Es como si volviéramos a un vacío de meditación para desligarnos de todo lo múltiple y caótico que en esta época, más que en ninguna, puede oprimirnos. Frente a la calle y su hervor, al caos y la mecánica reglamentada, se huye otra vez al desierto, al ensimismamiento. Una cierta raíz

ascética nos da la clave de la austeridad de las gamas y de la aparente uniformidad de los fondos. Incluso los tamaños subrayan esta necesidad de exigencias elementales. Si la miniatura es a veces la expresión de cierta visión feliz, intimista, sensual de las cosas, aquí la huida hacia una extraña monumentalidad significa todo lo contrario. La monumentalidad es alusión a fuerzas muy simples, a contrastes muy agudos: día, noche, muerte, vida. Apenas si el símbolo, a veces muy concreto, se oculta esquivamente a través de una veladura sutil, de una complacencia casi técnica. En todo caso lo adivinamos inmerso en aquella soledad que nos agobia o nos acusa.

***

Todos los argumentos, todas las razones se reducirían a un argumento, a una razón de distancia. Hablé una vez de la extraña impresión que puede producirnos una tela de Tapies colgada en uno de estos muros uniformes, perfectos, de nuestra arquitectura actual. Horadan, agrietan la pared y en su huida nos arrastran a otros continentes. Esta pintura tan actual se opone a la actualidad en su sentido más corriente. Nos devuelve fantasmas de otros tiempos, nos recuerda cosas eternas y simples. Por eso no puede ser una pintura feliz y la nostalgia crece fácilmente en sus campos desiertos. Por eso también es tan silenciosa, porque todas las nostalgias, si son fruto de una noble conciencia, acaban por enmudecer. La distancia proviene tanto de un alejamiento de lo que nos hiere en la vida que nos corresponde,

como de la imposibilidad de concretar lo que intuimos que podría aliviarla. Si esta pintura es ambigua es porque si dejara de serlo perdería todo su sentido. La vaga alusión es su drama, pero también su secreto más humano, su voz más tierna. La frivolidad de las soluciones fáciles no cuenta para ella. Y esto vale tanto por su rigor material como por su última voluntad, que en definitiva son dos cosas que en arte deben confundirse y revertir a lo mismo. Quizá por esto no agota nunca sus posibilidades a pesar de que haya dado tantas veces a ojos distraídos la impresión de ser un callejón sin salida. ¿Cómo podría serlo si está inscrita a una vida extrañamente en tensión, que en sus seguridades encuentra inquietud y serenidad en su angustia? La soledad del artista, como la del desierto, es prácticamente infinita. Genesíacamente, van sucediéndose las iluminaciones.

JUAN TEIXIDOR

Avda. del Generalísimo, 469.
Barcelona, 8.

Tapies o el silencio

Hablar sobre Tapies.

La petición me llega en un momento en que el hablar sobre pintura se me hace cada vez más difícil. No es que yo haya perdido el arte de los adjetivos y las metáforas –al contrario, lo domino quizá tanto como antes– que pasan tan sencilla y amablemente de la lengua a la máquina de escribir. Y ni la tensión que este esfuerzo podría originar me ayudaría ya, pues no se trata de una crisis de medios de expresión sino del propio problema de la comunicación.

Es incuestionable que lo esencial de una obra pictórica ha escapado siempre a la palabra: la obra no empezó nunca sino a espaldas de toda iconografía, de las descripciones de lo anecdótico y lo técnico, del hacer y el acontecer, sin tomar en consideración las frases comedidas o patéticas; detrás de la comprensión y el sentimiento. Pero ahora que el arte de la representación –de la representación total, naturalmente–, después de la época tempestuosa del autotestimonio, del gesto, de la acción, ha entrado cada vez más en una época en la que lo experimental, la conquista, el descubrimiento son menos considerados que el cultivo de lo conquistado, cuando un cuadro es ya más sonda que lanza, no puede explicarse sino por sí solo: es pura comunicación, que ha adoptado la única forma posible de manifestarse.

Si esto es verdad en general, lo es especialmente en los cuadros de Tapies. Ciertamente, como todos los cuadros, nos proporcionan suficientes elementos de referencia para hablar de ellos: su superficie rugosa puede encender castillos de fuegos artificiales verbales, la contextura de sus líneas y siluetas incisas puede sugerir metáforas, la materia colorísticamente incolora puede recordar las mesetas castellanas —pero todo esto es accesorio frente al «contenido» del cuadro, a su único contenido: el silencio, un silencio primitivo-cavernario, fenicio, románico, árabe, místico, tétrico, revolucionario, con sonido de castañuelas, con ruido de ametralladora, metropolitano, postatómico.

Nada es más absurdo que hablar sobre el silencio.

***

En cuanto a la comunicación, Tapies escribió ya en 1955:

«Si se está dentro de la tradición universal, la comunicabilidad de lo nuevo es un hecho.

Mi punto de vista es, pues, contrario a la opinión de que es necesario descender al pueblo, de que hay que decir cosas a la altura de la mentalidad del pueblo. (Afortunadamente, sólo es un decir para la mayoría de quienes propugnan eso, pues si en sus relaciones lo tomaran al pie de la letra no pasarían de hacer el Coyote o los seriales de radio.) A mí me hace el efecto que es el pueblo quien debe subir a nosotros, y que lo importante es darle los medios para que pueda realizar esta ascensión...».

Tuvo que enseñar al pueblo a callar.

Sólo cuando el pueblo esté preparado para escuchar, si alguna vez lo está, será cuando podrá percibir el silencio delante de los cuadros de Tapies... Hay uno en feliz posesión del conde milanés Panza —si no se llama *Huellas* yo lo llamaría así—: sólo arena gris amarillenta, con tres, cuatro impresiones de mano, pie, viento, tiempo, ¿espíritu?

Lo simbólico y lo metafórico están tan cerca que se excluyen mutuamente. ¿Y qué, si no?

Con su silencio es el cuadro más elocuente que conozco.

Estoy seguro de que lo ofendería (y sería un sacrilegio) si yo añadiera una palabra más.

***

El silencio es algo más que el vacío que queda entre las palabras, como en la poesía-invención del joven (por otra parte, no precisamente rico en invenciones) Gomringer:

silencio silencio silencio silencio
silencio silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio silencio

El silencio es el puente sobre los abismos de la palabra, las simas que no colman millones de palabras.

Pero quizás se pueda dar idea de lo que significa este silencio, diciendo que es el conjunto de los vacíos

de la red de rayos luminosos que en el cielo nocturno se anudan formando imágenes fugaces de objetos deseados; en cierta manera es localizarlo topológicamente por exclusión. He aquí los hilos de la red:

a) Aspecto del artista. Asténico, con tendencia a pícnico —movimientos lentos y contenidos, lenguaje moderado, abierto a las gracias superficiales y epidérmicas—. Las sensaciones predominan sobre el sentido, el detalle sobre el pensamiento sistemático. Tipo introvertido: lo confirman el monocromatismo y las formas débilmente contorneadas.

b) Su evolución artística. Tapies abandona los estudios de Derecho, que exigen un razonar sostenido; se inclina al surrealismo que lo atrae con sus sensaciones errantes y que después repudia por lo desagradable del compromiso. Sólo entonces encuentra el estilo propio que, libre de trabas, se deja llevar desde lo sensorial hasta lo más profundo.

c) España. Sol inexorable sobre tierra inexorablemente dura, con sombras tan intensas cuanto escasas.

Místicos, Don Quijote y Sancho Panza —la decisión más rigurosa de ir hasta el fin, terrenal o ultraterreno, más allá de toda superficie en que sostenerse o agarrándose a ella con instinto elemental.

Tradición fenicia, románica, árabe: restos, sillares, arcos, bóvedas.

Éxtasis de los colores: herencia de la pintura española.

d) El conjunto de sus cuadros.

e) Cada una de sus obras, los signos, colores, forma, materia... Y a todos estos elementos —no se

aducen otros– me añado, pues incluso el observador más objetivo no puede prescindir de sí mismo. Yo, el espectador, el que recibe la impresión producida por los cuadros, el fantaseador-seducido, con inteligencia y sensibilidad.

***

En 1956, pobre todavía en palabras, cerré así mi reseña sobre la bienal de Venecia:

«...A pesar de todo aciertan los prudentes, que concuerdan sobre diez o veinte artistas buenos y significativos. El autor, que no quiere ser de los imprudentes, se contenta con uno solo: el pintor español Antonio Tapies.»

Y en 1959, más rico en palabras, en el libro *Pintura de nuestros días:*

«Antonio Tapies empezó como Wols y muchos otros con cuadros surrealistas. Éstos fueron la escuela elemental en la que aprendió a buscar otras realidades y espacios, a confiar más en las fuerzas anímicas, en la imagen interior y en la dinámica interna, que en un mundo cuestionable y turbulento que, sin embargo, era amorosamente conservado (y no destruido) en los cuadros surrealistas. En 1952 Tapies abandona esta posición ambigua.

En lo sucesivo, lo visible está excluido, todo lo alegórico, evitado. Para escapar al peligro de lo literario, Tapies vuelve a la materia. Ésta hace que el español se identifique con la tierra de su país: reseca, gastada, cubierta de polvo gris parduzco, una inverosímil realidad

amenazadora. El material que utiliza el pintor, gris parduzco, duro y agrietado, es un material sintético de nueva clase, elaborado mediante complicados procesos de fabricación, junto al cual emplea también los materiales más primitivos. Ambos esperan que una mano creadora los despierte.

Tapies desmaterializa la materia, desplegándola ampliamente. Por el propio peso de su existencia tiene que descubrir su naturaleza lírica y excitante, mediante una estratificación silenciosa, densa. No es artística, no es 'pintura', mezcla gris, efectista y fácil de comprender, de dos colores complementarios, hecha resaltar por un reborde blanco o un toque negro. Los grises en los cuadros de Tapies no pueden describirse por su procedencia ni por el efecto que producen. No son brillantes, no quieren ser otra cosa que color gris extendido sobre la tela. En él quedan apagados algunas veces otros colores, indefinibles verdes y pardos, amarillos y violetas, de aspecto como terroso, calcáreo, pizarroso, requemado, aprisionados entre la tela y la capa superficial. La materia ya no es pétrea o sintética, rugosa o lisa; se ha entregado a la nada y al artista, se ha desprendido de su propia contingencia y se ha abandonado a aquéllos. En su superficie, hendiduras, grietas y surcos. Los han dibujado fuerzas no elementales, la mano ordenadora del artista ha pasado por encima y ha conformado algo sin nombre, arcaico y actual en el espacio y en el tiempo, que ello mismo es espacio y tiempo, donde éstos limitan con la nada.

Un vacío que el pintor ha sacado con su cuadro

de la tranquilidad y el reposo, como principio y final de todas las cosas. El vacío que, asustado de sí mismo, quiere replegarse o quiere ser fecundo –el hombre Tapies, que se sostiene en el vacío– el pintor, que convierte su meditación en acción –el artista, que busca un contrapunto–. En el gris, vaciado o en relieve, se han inciso amplias curvas, signos geométricos, trazos cortos, alineados, rítmicamente repetidos o que se desvanecen, cruces, puntos. Se han puesto raros jeroglíficos: huellas del hombre y su soledad, de la materia que le sirve de cueva, y del tiempo en que se desarrolla.»

(La reproducción de estos párrafos tiene por objeto, tanto dar información, como compensar el hecho de que, si bien fueron escritos, intentaron en vano atravesar el muro del silencio.)

***

Desde 1956 y desde 1959 el que aquí emite su opinión ha cambiado de posición y los cuadros también se han desplazado: la red formada por los rayos captadores se ha hecho insegura, borrosa y tembladora. Aunque los hilos de la red fuesen fuertes como sogas de amarrar barcos no podrían resistir este doble movimiento. ¡Pero, qué útil es que sean temblorosos!

La pesca con red, aunque ésta fuese mil veces más espesa que aquella cuyos hilos principales tendía hace poco, no captura nada vivo. Solamente datos muertos –quién sabe si alguna vez estuvieron vivos– sobre

el qué, el porqué, el cómo. Datos, hechos, que se relacionan unos con otros y que definen al hombre Tapies, al ser social Tapies, al artista Tapies, que indican, y hasta quizá hacen comprensible por qué él pinta así y no de otra manera. Pero, ¿he comprendido con eso un solo cuadro, un solo centímetro cuadrado de uno de sus cuadros?

El contenido de un cuadro no es cosa que se pueda filtrar; el silencio no se puede capturar con redes, sólo con silencio . . . . . .

. . . . . .

Hay el silencio del amor y el silencio del odio, el de la ciencia, el de la ignorancia y el del presentimiento, el de la contradicción y el del acuerdo, el de la total inocencia y el de la culpa mortal, el silencio de antes de nacer y el de después de la muerte; también hay el silencio del ruido. El silencio es más docto que cincuenta tomos de la Enciclopedia Británica y más confidencial que la carta de despedida de un suicida. Probablemente en este momento en que las palabras ya han dejado de usarse y los nuevos conceptos todavía no están en disposición de ser utilizados, no hay nada que diga más cosas que el silencio. El silencio que, a tientas, forma una sociedad (no la obtusa, embrutecida). El silencio que une espacios con espacios y tiempos con tiempos, y que unifica, persuadiendo y obligando, tiempo y espacio; que empieza como materia y como materia termina y sin embargo no es materia; comunicación universal de informaciones inaprensibles.

Este silencio, Tapies —o mejor, sus cuadros por él— lo ha hecho perceptible para nosotros, comunicable, plástico.

Como ya dijo Gracián, la mayor parte de las veces la verdad se ve, sólo excepcionalmente se oye.

FRIEDRICH BAYL

Franz-Joseph Strasse, 41.
München, 13 (Alemania).

(Versión castellana de A. M.)

La pintura oclusiva de Tapies

Aquel incunable de Antonio Tapies, expuesto en 1948, dentro de la valiente aventura del Primer Salón de Octubre, de Barcelona, era un cuadrito pequeño, sin más título que el alusivo a su técnica: *Collage*. Un cuadrito en cuya superficie podían verse muchos papelitos pegados, y estos papelitos eran de la especie llamada higiénica. De modo que ello bastaba para que las gentes se rieran, con ese reír baboso y suficiente del necio que tiene derecho a ser necio por su fortalecida decisión de no querer comprender nada. Y como me repugnan tanto los necios que lo son por derecho adquirido y no por accidente, cobré afición al *collage* de los papelillos higiénicos y a su autor, mi tocayo Antonio Tapies. No sé cuál será el actual paradero de aquel cuadrito, pero, caso de no hallarse perdido, lo recomiendo a alguno de los agudos coleccionistas que tienen ya tanta cuenta de Tapies como de Miró o de Marc Chagall.

Ahora me place ligar inmediatamente aquel incunable con la etapa madura, la más consciente y responsable de Antonio Tapies, al entender que los papelillos higiénicos pegados sobre un lienzo pretendían la misma intención que los arañazos, los esgrafiados, los desconchados y las arrugas de apariencia senil que dramatizan su obra actual, y lo entiendo en el sentido de que toda esta decoración, la del incunable cantado y la de sus planos

de hoy, cooperan a la misma higiene. Siempre he proclamado que el cubismo fue —hace cincuenta años— el chapuzón en agua fría de que necesitaba un arte tan recalentado, sofocado y enrarecido cual era el de entonces, pero tales chapuzones, tan saludables, son de corto efecto, y he aquí que otro ha sido imprescindible, dentro de nuestra generación. Al tener que ser repetido, exigidor de cura más fría, más helada, hasta un poco más cruel.

Llamo crueldad a este acto de enfrentar al espectador con trágicas negaciones. Es un modo de angustiar nada inédito ni primerizo en nuestra pintura, antes bien frecuente en nuestra historia de autoatormentados, de *heautontimorumenos*. La única diferencia estriba en que, durante el siglo XVII, se ponía ante los desengañados ojos del lector de Tomás de Kempis una calavera monda pintada por Antonio Pereda o un cadáver episcopal, imaginado en toda su miseria por Juan de Valdés Leal. A todo lo cual se puede dar el nombre de renunciación, y de dejación, y de repulsa de las pompas mundanas, pero la verdad es que todos estos motes pueden ser englobados en otro mucho más tremendo, que es el de desconfianza en sí mismo. Desconfianzas que pueden cambiar de signo, pero que invariablemente toparán con un mismo espejo de frustraciones. Hoy nos parecería pueril la configuración de calaveras y de cuerpos corrompidos, porque los factores de desconfianza y de angustia se han multiplicado tanto como para cerrar hasta ese mismo morboso consuelo de la putrefacción. Ya sabéis cómo se cierran los caminos. El Señor Agrimensor de Kafka intenta por todos los medios llegar

hasta el castillo, pero, invariablemente, tropieza con un muro, y otro, y otro, de dificultades y prohibiciones. José K... procura –en *El proceso,* del propio autor– obtener justicia, pero se la veda otra cumplida colección de murallas. Muchas más son las que cercan a los personajes de Joyce, y a los de Camus, y a los de Jean Paul Sartre, y hasta a los de Aldous Huxley, aparentemente tan bien dispuestos para obtenerlo todo. Siempre, unos muros, unas paredes, nunca totalmente negativas, porque en algunas de sus contexturas verdea una manchita de esperanza, o se deja adivinar una oquedad prometedora, o una quebradura acaso sea indicio de fragilidad, de posible ruptura, de violación del obstáculo. Pero es en vano. Esas paredes son más sólidas que la voluntad del mundo.

Paredes, tapias, Tapies. Porque no deja de haber importantes diferencias de significado. La pared puede no ser negativa, sino cobijadora. Es la tapia lo que no será sino prohibitiva, hoscamente defensiva, hostil al extraño. Congruente con su oficio, la tapia del cercado ajeno –y resulta que todo nos es ajeno– se divierte en ser áspera y rugosa, churretosa, vetusta o no importa qué edad, desconchada si algún día disfrutó de enlucido, equívoca en su desigualdad, porque permite imaginar fisuras inexistentes. Una pared podrá ser cuidada en su epidermis, nunca una tapia. No desea disimular sus atribuciones jurídicas, su presencia policíaca.

Entonces, cuando alguien afirme despectivamente, según hartas veces escuché, que Antonio Tapies es un pintor de paredes, convendrá asentir, y aun ratificar su sentido de la zafiedad, asegurando que no es pintor de

paredes, sino de algo mucho menos digno, de tapias. Las gentes suelen ser tan poco despiertas –y no digamos si se habla de arte– que si les decimos que Antonio Tapies es un pintor de tapias, se reirán, sospechando un chiste facilísimo. No os avergüence la sospecha a los que tengáis madera y paciencia de apóstol. Insistid ante el zafio, y aprovechad mi argumentación. Sabed que, pese a un plural esfuerzo que ya comienza a fatigarnos a todos los viejos apóstoles, las gentes son incapaces de paladear el arte como no contenga prodigiosas cantidades de argumento. No podrían situarse serenamente ante un cuadro de Tapies y entenderse a solas con su rudo –pero delicadísimo, sutilísimo– drama plástico. Será menester que a los que supongáis medianamente versados en literatura de nuestro siglo, bien que tan ciegos en arte como un analfabeto, les hagáis el favor de predicar el argumento que antecede. Y en el que yo –no sobraría recalcarlo– creo a pies juntillas.

Creo en él tanto como creo en Tapies. Esa su pintura frontal y oclusiva, desprovista de piedad para con el espectador tradicional, sombriamente orgullosa de su calidad impenetrable, es un espejo de nuestras limitaciones e imposibilidades. Se me podrá argüir que si, efectivamente, fueran tales las intenciones del artista, bastaría al efecto un panel del todo negro o algún alarde de albañilería, como un fragmento de muro de ladrillo. Pero, aparte de que eso sería llevar las cosas demasiado lejos, hacia una gracia de carácter surrealista, esto es, con poca gracia, nunca se alcanzaría el resultado artesano a que debe propender toda plástica rica,

y entiendo que ésta lo es en grado sumo. Es nada menos que pintura en relieve o relieve pintado, lo que convoca complejidad de dedicaciones, y claro está que cuanto más complejas sean las técnicas manuales, mayor será la carga de elaboración mental. Separar de esta elaboración mental un mínimo de dictados, no precisamente literarios, pero sí concordantes con las preocupaciones de nuestro tiempo es atribución que ni siquiera al propio Antonio Tapies compete. Porque su actitud plástica, desde que comienza a ser evidenciada una total y honrada entrega con la presencia de su ciclo actual, ha sido menos fijada por el artista que por la atención del espectador. No llegó Tapies derechamente a este su gran momento, y todos cuantos hemos seguido con vigilancia su quehacer conocemos las etapas previas, no todas lógicas. Si la que hoy comentamos con absoluto respeto es la más válida y solvente, algo habrá que adjudicar en la cosecha del acierto al sí aprobador de los espectadores. Y éstos, desde luego, han aprobado porque, un tanto ahitos de la profundidad propiciada no menos por la pintura abstracta que por la del renacimiento florentino, comprendieron el enorme significado de cierre, de prohibición, de veto, de muralla, que posee la fase más característica y lograda del pintor catalán. No diré yo que se haya visto obligado Tapies a formular esta especie de pintura, sino que las criaturas sensibles de nuestro mundo la han señalado como certera. Ni diré que sea respaldo de ninguna literatura determinada, aunque sí declaro su pertinencia como clara alusión a las vicisitudes que angustian al pobre humano de nuestro tiempo, condenado a todas las

compartimentaciones posibles, obligado a tropezar todos los días con un muro, con una pared, con una tapia. Los amantes del arte puro nos hemos pasado la vida suspirando por una plástica exenta de reminiscencias literarias, pero ya veis que son hallables hasta en una creación tan abrupta, tan aparencialmente neutra y desnuda como la de Tapies. Aunque esas reminiscencias sean en este caso menos literarias que humanas, y más alusivas a nuestros repetidos fracasos vitales.

No lamento yo que Antonio Tapies realice sus paredes negativas bajo el sentimiento de angustia que ha sobrecogido también a los más punzantes cronistas literarios de nuestro tiempo. Pues esas paredes, más que una colaboración, son una coincidencia de postura, acaso una coincidencia en la protesta y en la crítica. Quiera o no quiera Antonio Tapies. Quiéranlo o no sus muchos admiradores, y, sobre todo, sus infinitos odiadores. Pues es prudente sacar a plaza a los odiadores, ya que, comúnmente, el enemigo es capaz de proporcionar argumentos que no discurriría el afecto. Y yo he percibido en la repulsión que Tapies inspira a tantos de sus enemigos la misma impiedad y semejante rencor al que usan contra —pongamos por ejemplo— un Sartre o un Camus. Siempre es figura de delito proclamar verdades, y verdades son las que Antonio Tapies ha conformado en superficies de tapias cochambrosas, hostiles por mandato de su propio ser. Hostiles y cochambrosas, aunque el artista las haya miniado, ésta es la palabra, por improcedente que parezca, con infinito amor, con una fidelidad de notario plástico que no da tiempo de sorprender, porque viene rápida la congoja.

El pesimismo usaba, hace trescientos años, de calaveras y de putrefacciones. Ahora usa de superficies parietales, también en putrefacción. Así es que no hay mucha razón para hablar de un arte otro a propósito de la pintura de Tapies. Aparte de que esa expresión me parece particularmente infeliz, ninguna modalidad de pensamiento, de literatura o de plástica es *otra* de la que fue o pudo haber sido. Seamos un poco más humildes y no blasonemos de novedades, porque todo ha sido dicho, y, cuanto más, lo que podemos hacer hoy y mañana es sumergirnos en la angustia que esté de turno y describirla según el aire de cada momento. Esa angustia no será, por ningún modo, otra angustia, sino la eterna, y muchísimo menos será expresada por otra pintura u otra literatura, sino con variedades formales de ambas que difícilmente podrán ser otras. Estoy desarrollando una vieja convicción propia, extremadamente humilde, que se obstina en no separar el arte considerado novísimo del que entendemos por histórico, y, antes bien, unirlos y encadenarlos. Quiero ver la pintura de Antonio Tapies integrada en la historia de la pintura, no en la crónica de la novedad, por lo mismo que las penas de nuestro tiempo ya no son noticia, sino un espantoso capítulo de historia.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Ibiza, 23.
Madrid, 9.

Situación de Antonio Tapies

No habiendo tenido ocasión de seguir día a día la transformación y la evolución progresiva de Antonio Tapies, no conociendo su obra más que por exposiciones realizadas fuera de España (exposiciones colectivas, siempre fragmentarias y por ello más o menos falaces), dejo a otros más calificados que yo el llevar a este estudio el cuidado de describir su vida y su carrera. Crítico atento a todas las formas de expresión artística, siempre que no sean retrógradas, pero comprometido a veces en vías al parecer diametralmente opuestas a las seguidas por Tapies, no pretendo en absoluto, de otro lado, expresar en las líneas que siguen el estricto punto de vista ni sus verdaderas intenciones. Mi contribución personal al homenaje que todos rendimos a Tapies, sin distinción de tendencias, consistirá pues más bien en situar su tentativa en el seno de las diversas manifestaciones y corrientes actuales para tratar de discernir su originalidad profunda y, si no prever su futura influencia, al menos investigar el sentido en que ésta deberá ejercerse, al parecer.

Se ha convenido en admitir, generalmente, que la pintura ha atravesado, desde el comienzo de siglo, dos períodos de aguda crisis: la primera hacia 1910-1912; la segunda a la terminación de la última guerra mundial. Sin embargo, si todo el mundo concuerda en reconocer que, gracias principalmente al cubismo y a las primeras

tentativas «abstractas», la concepción misma de la pintura ha sido enteramente renovada durante el primero de dichos períodos por el abandono definitivo de los criterios clásicos de figuración y, especialmente, de la perspectiva tradicional, la unanimidad está lejos de haberse realizado en lo que se refiere a la naturaleza y las causas de los cambios sobrevenidos durante el curso de la segunda de las aludidas crisis. Para unos, la segunda oleada abstracta, de 1945-1950, es la que ha producido la evolución pictórica más profunda después del cubismo. Con quince años de retroceso, cada vez parece menos posible mantener este punto de vista. Lo que se ha llamado bastante justamente «redescubrimiento de la abstracción» ha tenido, sin duda alguna, su importancia puesto que ha señalado el triunfo casi absoluto de la expresión no figurativa y ha preparado el terreno a los movimientos que siguieron, pero, habiendo tales modos de expresión sido instaurados desde el primer período considerado (es decir, más de treinta años antes), nada nuevo ha aportado finalmente. Habiendo, además, por la fuerza misma de los hechos, puesto el acento sobre la aportación –capital, ciertamente, pero capital en su tiempo– de los movimientos más constructivos, ha conducido sobre todo a la elaboración de un estilo colectivo internacional más o menos geométrico –y por desgracia más geométrico que verdaderamente constructivo –que ha dominado durante varios años en el mundo artístico hasta que el público y los pintores se han vuelto, cansados, hacia tentativas resueltamente opuestas.

En Europa, este cambio se inició hacia 1952-1953 con el descubrimiento de la nueva escuela americana y el súbito interés concedido a experiencias que antes no habían suscitado sino una curiosidad más o menos indulgente, como las búsquedas de materias de un Dubuffet o un Fautrier, el automatismo íntegro de Mathieu o la destrucción radical de todo sistema formal emprendida por Wols. Llámesele «arte otro», «informalismo» o «tachismo», esta nueva tendencia (cuyas ramificaciones son por lo demás innumerables) es hoy celebrada por un número cada vez mayor de críticos como la verdadera revolución del siglo. Por desgracia, después de haberse extendido como la marea, triunfa en el mundo entero de tal manera que ya no puede conceptuarse como un arte de vanguardia, sino como un arte casi oficial. Muy rápidamente, por lo demás, a pesar de su innegable interés, se han podido advertir sus límites y sus debilidades. Ahora que las primeras discusiones se han apaciguado, se ve mejor en detalle cuánto debe esta corriente a Dadá y al surrealismo, del que no ha hecho sino profundizar las corrientes iniciales y transponer los valores éticos al dominio de la no figuración. A pesar de su novedad aparente, le ha faltado finalmente —como al geometrismo y por las mismas razones— esa cualidad auténticamente revolucionaria y creadora que permite a los grandes movimientos evolucionar después de haber empujado a los precedentes. Este nuevo arte, y en particular todo lo que ha surgido de la «action painting» y de la pintura gestual, en verdad no ha carecido de impulso.

Pero una vez tomado este impulso no ha sabido cómo continuar su carrera y se contenta con volver a decir —con variantes de detalle— lo que había dicho al principio con fulgor. Probablemente es por esto que resulta posible advertir, ya desde hace algunos años, una crisis más o menos profunda en el seno del arte informal, en el que los «grandes» explotan fórmulas ya experimentadas, mientras los jóvenes y recién llegados buscan una solución inédita sin atreverse a salir, con demasiada evidencia, de los caminos precedentemente trazados. La gran exposición *Documenta II,* organizada el pasado año en Kassel, puso en claro perfectamente esta situación. De las casi mil quinientas obras presentadas, mil doscientas cincuenta por lo menos hubieran podido ser reemplazadas por obras de los mismos autores fechadas varios años atrás, sin que por ello cambiaran sensiblemente el aspecto y el carácter profundo de la exposición.

Si he insistido tanto sobre esa doble revolución frustrada (geometrismo-informalismo) y sobre este malestar de las artes plásticas es porque creo que, a pesar de las apariencias, hay posibilidades mucho más auténticas en la hora actual de efectuar una revolución que conduciría a la pintura hacia dominios verdaderamente «otros», y que Tapies me parece justamente ser uno de los pocos artistas capaces de suscitar ese cambio. No porque no deba nada a los pintores que le han precedido. Un arte no se crea nunca *ex nihilo* y su lenguaje plástico permanece siendo tributario —quiérase o no— de las experiencias emprendidas desde hace diez

años. Pero lo que en algunos de sus precursores no era sino un elemento secundario o un aspecto fortuito, adquiere en Tapies un carácter nuevo gracias a la conciencia plástica infinitamente más aguda con la cual utiliza procedimientos o modos de expresión que no son enteramente autónomos.

Por mi parte, siento que la mayoría de críticos desdeñen este aspecto plástico para insistir casi invariablemente en el lado extrapictórico de su obra que, si dista de ser siempre indiferente, no me parece suficiente en todo caso para explicar la importancia de su aportación. Si creyésemos a algunos escritores, el drama social de una sociedad encerrada en un estrecho marco ético constituiría lo esencial del mensaje de Tapies. La elección, en particular, de una técnica no figurativa resueltamente opuesta a todas las técnicas anteriores no traduciría sino una voluntad exasperada de libertad total, incondicional. Según otros autores, la clave de su arte residiría en una especie de mimetismo, o mejor aún de telurismo plástico, que haría que la materia espesa, craquelada y poco coloreada grata al artista no sería sino el equivalente imaginario de la árida tierra española. Para otros, la austeridad de sus medios de expresión y la pobreza de la materia sensibilizarían la presencia de la muerte en el seno del universo físico que nos rodea y el perpetuo conflicto entre las fuerzas de la vida y el vértigo de la nada.

Todas estas explicaciones tienen el defecto de ser demasiado literarias y de ignorar, en consecuencia, la esencia misma del arte. Si bien es cierto que el

aspecto rudo y trágico de los cuadros de Tapies evoca con frecuencia la noble severidad del paisaje español y que este acorde original refuerza la potencia expresiva de su lenguaje, no es menos cierto que disminuiría considerablemente el alcance de su obra el concederle un valor demasiado estrechamente geográfico y más todavía reducirla a las proporciones de un simple capítulo de historia o de moral social. En cuanto a las teorías metafísicas, los artistas tienen motivos para saber que ellas se refieren con más frecuencia a la filosofía de los comentadores que a la suya propia. La obra de un pintor se juzga según criterios pictóricos y lo que nos importa, pues, ante todo, es la aportación puramente plástica de Tapies. ¿En qué resulta innovador este artista en relación con las grandes tendencias que le han precedido?

Si se comparan sus cuadros simultáneamente a los de los abstractos constructivos y a los de los informalistas, es evidente que experimentaremos la tentación de relacionarlos con los de los segundos, a causa de su común rechazo de una escritura geométrica. Sin embargo, reflexionando, nos apercibiremos de que difiere igualmente de los informalistas por su constante cuidado de construir con rigor y por su búsqueda de un orden superior. Lo nuevo en él es la sumisión total de los distintos elementos plásticos a una arquitectura interna, perfectamente inteligible y razonable, pero que no por ello obedece a las reglas deductivas de la lógica clásica. La empresa intelectual de los abstractos geométricos se reducía con frecuencia a una gestión discursiva; la de

Tapies es esencialmente intuitiva, pero se opone más radicalmente todavía al empirismo de los informalistas. Los supera por el rechazo absoluto de las combinaciones fortuitas o de la explotación a posteriori del azar. A fuerza de reflexión y de lucidez, ha conseguido reintroducir la conciencia clara y la razón en el arte actual sin naufragar en los escollos del formalismo de la escuela geométrica.

Pero el dominio en el que Tapies se revela acaso, a mi parecer, máximamente revolucionario es en el de la búsqueda de nuevos medios técnicos de expresión. De un polo al otro del mundo artístico, una poderosa necesidad de renovación se abre paso. La noción clásica del cuadro de caballete no corresponde ya a las necesidades actuales. Ninguna razón material o social valedera justifica en efecto los límites que éste impone aún al pintor. Entre las tendencias constructivas, cierto número de artistas (entre los cuales se hallan Schöffer, Vasarely, Agam, Soto, Klein, etc.) han demostrado ya que era posible encontrar al pensamiento plástico soportes diferentes de los de ayer, y mejor adaptados a su función. Por su lado, Tapies propone una solución que, aun permaneciendo dentro de los límites aproximados del plano y sin caer en el error del bajo relieve, permite también salir de la fórmula periclitada de la «superficie plana recubierta de colores reunidos según cierto orden». El espesor y el trabajo de sus materias dan nacimiento en sus cuadros a una profundidad nueva, que no es la de la escultura, pero tampoco es ya la profundidad puramente imaginaria

de la tela. El cuadro clásico presentaba una especie de pantalla plástica única sobre la cual las formas eran sólo sugeridas. En los cuadros de Tapies, las formas parecen vivir y animarse entre los límites de dos planos ideales, sin que la mirada pueda nunca asignarles, como en el bajo relieve, medidas fijas y definitivas. El espacio creado por Tapies es una suerte de espacio abstracto, bastante próximo al de la topología (o si se prefiere al del hiperespacio), en el cual las nociones de homogeneidad y de isotropía son reemplazadas por las de deformación y orientación.

Que las precedentes búsquedas de materias de Dubuffet y de Fautrier hayan podido ejercer una influencia cualquiera sobre la técnica de Antonio Tapies, resulta desde este punto de vista un hecho interesante, pero secundario, más propio de la competencia del historiador que del estético. Los resultados a los cuales llegaron esos dos artistas son en todo caso tan diferentes que la originalidad de la solución propuesta por Tapies no puede ser puesta en duda. No se trata ya para él, en efecto, de dotar a la materia de cualidades inéditas, sino de renovar totalmente el soporte hylético del pensamiento plástico. El papel que puede desempeñar Tapies en el estado actual de la pintura será, a mi juicio, decisivo si, habiendo ya demostrado con esplendor que se podían evitar los carriles del geometrismo sin por ello caer en el lodazal del automatismo, llega además a imponer una concepción nueva de las relaciones entre la técnica y el contenido intelectual de la obra, entre el hecho plástico y el pensamiento que lo

informa. Existe hoy un desplazamiento evidente entre esos dos elementos que imposibilita toda nueva solución dentro de los límites del cuadro tradicional. La verdadera revolución artística de nuestra época consistirá, pues, en tornar posible de nuevo su coincidencia mediante la creación de medios técnicos mejor adaptados.

¿Me equivoco pensando que Tapies se ha comprometido en esa vía? Si me equivoco, mi error no podría en todo caso disminuir el valor de su arte. Lo propio de una obra importante en efecto, ¿no es acaso –justamente porque entra en contacto con los medios intelectuales más diversos– suscitar un gran número de interpretaciones?

GUY HABASQUE

162, Rue de L'Université.
París.

(Versión castellana de J. E. C.)

Tapies, realista

Al reflexionar sobre lo que constituye el arte de Antonio Tapies, sobre su situación, su significación, su irradiación y sus consecuencias, nos parece que aquello que realmente representa, en él, una aportación de gran valor para nuestro tiempo, es su gesto poderoso de sacar el navío de la pintura del alta mar, indefinida y amorfa, de las búsquedas incansables y, sin borrar de su casco ni de su velamen las huellas y las desgarraduras de todas las tempestades pasadas, llevarlo al puerto del más sólido y firme de los realismos.

Creemos verdaderamente importante la aparición de este nuevo realismo, tras unos años en los que esta palabra estaba tan desacreditada o tan mal empleada por los monederos falsos, y no dudamos en estimar que, de la aventura del arte pictórico de Tapies, lo definitivo es este aspecto.

Tal sentido, en su obra, descansa sobre una base social y telúrica que constituye el espíritu de su tierra y su mar.

El aislamiento ancestral de la Polis, adaptado del paisaje fragmentado de las calas y de los torrentes mediterráneos, que todo lo pone a primer término, bajo una luz intensa y un cielo claro, tiene su parte en una mentalidad para la que los misterios tienden a desvanecerse y para la cual, desde el arte griego y desde la ley romana, cuenta ante todo lo que se

puede ver y tocar, lo que tiene unos límites precisos, un peso concreto, y asume la resuelta individualidad que merece a ciertos fenómenos el nombre de *cosas*. Éste es el sano realismo mediterráneo, que no excluye lo trascendente sino que lo ve a través de la realidad material inmediata. Por su mismo hecho de valorar lo real, sabe descubrir la grandeza de lo pequeño, la eternidad de lo efímero, elevando los hechos limitados, por su unicidad, hasta hacerlos dignos de tratarse de tú a tú con lo que no tiene límites, pues cada cosa, lo mismo que el todo, es algo sin par.

Cuando Francisco de Asís o Ramón Llull veían a Dios a través del hermano lobo o de las flores de un prado, realizaban una operación de este tipo, en correspondencia con aquel instante en que la aparición en escena de la burguesía y el descubrimiento de la economía de provecho, arrancaban la atención de los espiritualismos descarnados, propios de la época cluniacense y feudal, para ponerla encima de los bienes materiales.

El realismo, en efecto, es algo inseparable de los grupos sociales que mantienen un contacto directo con la producción y la vida económica. Su enemigo ha sido siempre el proceso de idealización llevado a cabo por parte de grupos oligárquicos parasitarios, interesados en vender la mercancía de toda clase de evasiones, intercambiando realidad para sí con sueños para los demás.

El realismo de la burguesía artesana y comerciante de la época gótica se manifestó en forma varia para los varios climas. Si en los Países Bajos se manifestó en un arte de la Naturaleza, de la multiplicidad, con cierta

fusión de las cosas dentro del gran despliegue de bienes materiales sin fin que es un paisaje, en el Mediodía, los retablistas catalanes tomaban el hombre, el objeto de su interés, lo aislaban en su integridad bien delimitada, sin fusión ni confusión posible, y manifestaban su contingencia frente al fondo de oro de un cielo concebido como materialización de lo absoluto.

Este mecanismo, consistente en provocar el diálogo de lo concreto con lo indefinido, de la carne mortal con el oro inalterable, de lo que se describe en volumen, luz, color, sombra, con lo inefable, suscita la conciencia máxima del valor de lo que existe, por el mero hecho de existir como ente único e insustituible.

En el siglo XVII se produjo otra extraordinaria cristalización del realismo, frente al arte idealizado, barroco, al servicio de Roma o de Versalles, que intentaba vender el sueño de una humanidad perfecta, heroica y olímpica, entre nubes maravillosas y rayos de luz cargados de gloria. En los puertos de Europa, una sociedad emprendedora y negociante, capaz de sustituir el viejo heroísmo bélico, tan espiritualizado como cruel, por el heroísmo comercial de los navegantes y exploradores, suscitaba un vivísimo arte realista que fue esta vez la obra de un Strozzi y un Maffei, en Nápoles; de un Ribalta y un Ribera, en Valencia; de un Velázquez y un Zurbarán, en Sevilla; de un Rembrandt y un Franz Halz, en Amsterdam; o de un Hogarth en Londres.

Nuestro siglo tenía necesidad de un arte que respondiese a la realidad, puesto que lo que no es real, como la cena barata del famoso chiste, que por no

ser real no era tampoco barata, no puede importarnos. Un siglo tan enamorado del mito de la sinceridad (que cobra de él su gusto y su facultad por lo auténtico y le paga con su impudor) estaba paradójicamente reñido con el arte realista. En el siglo pasado, el realismo había sido el arte del gran movimiento ideológico y popular de 1848, frente a las evasiones de los románticos entregados en brazos del sueño, del pasado, del ideal, del amor o de la magia. Pero la confusión entre realismo e imitación de las apariencias, entre naturalismo y vulgaridad, restó autenticidad a esta dirección, pese a las grandes conquistas a que la llevó el impresionismo.

La sociedad del realismo decimonónico había dejado de ser lo que era en el impulso inicial de 1848 y habíase convertido, en efecto, en un conformismo hipócrita alrededor de la idea de respetabilidad, que todavía subsiste.

Frente a este mundo ético falso, se produjo una doble rebelión. Por un lado la de los buscadores de otro orden ético, verdadero y justo. Por otro lado, la de los que intentaban escapar individualmente de un mundo asfixiante que no era ni más ni menos que el de los *rinocerontes* de Ionesco. Como era de prever, a menudo los que escogieron el camino de la salvación colectiva eran los individualmente o socialmente débiles, necesitados de apoyo. Los de la rebelión individual, los mejor dotados.

No es extraño pues que las mejores obras de arte se encuentren, desde hace tiempo, en el lado negativo.

Cuando se dijo que no se podía hacer buena literatura con buenos sentimientos, ello no significaba solamente la condenación de las hipocresías de la clase dominante, sino también de la vulgaridad candorosa de los mejor intencionados.

En principio la rebelión individual de los mejor dotados, que no pueden más que sentirse desplazados, descontentos, ambiciosos o fracasados, reviste necesariamente un carácter negativo, porque la negación es la afirmación particular que nos separa de una afirmación general.

Cuando pensamos en las manifestaciones ideológicas de la rebelión individualista y en la reivindicación de lo irracional, lo instintivo, lo práctico o lo emotivo que han podido presentar, Kierkegaard, Schopenhauer, William James o Heidegger, notamos cuáles son las raíces de movimientos como el freudismo o el existencialismo, a cuya sombra han crecido los más originales movimientos plásticos del siglo XX. A la sombra del freudismo se desarrolló la extraña planta del surrealismo. A la del existencialismo, el movimiento informalista, a propósito del cual es importantísimo recordar el hecho directo y trascendental de que fuesen precisamente Sartre y Simone de Beauvoir quienes protegieron a Wols e hicieron posible la irradiación de su obra.

Al situar históricamente la trayectoria de Tapies la vemos inscrita, en un instante inicial, dentro de una órbita a la que ideológicamente llegaban la rebelión surrealista y el existencialismo, todavía flamante en 1945, a los dos años de *L'Être et le Néant*.

Nacido en el ambiente de la burguesía barcelonesa, era difícil que un joven de veinticinco años que ansiaba la autenticidad y que encontraba un apoyo en el surrealismo y el existencialismo, pudiese concebir otra forma de reacción que la característica entre los mejores de su clase. Existe, en efecto, dentro del grupo socialmente dominante, una idea nacida por impulso de defensa de su situación, que tiende a negar la existencia de discriminaciones para los hombres y pretende considerarlos como si pudiesen existir aislados, independientes de las situaciones de grupo que los condicionan.

Éste es el fundamento del individualismo y lo es también del combate contra las ideas, los conceptos, la lógica y todo lo que es universal.

Al tomar el hombre como aislable desaparece el valor de lo que sólo existe como término general, aunque en realidad resulte que las ideas, los conceptos y las estructuras lógicas son precisamente las únicas bases posibles para la actividad científica, el trabajo técnico y la vida social.

Al rehusar lo universal, el individualista romántico, surrealista o existencialista se ve confinado a exigir como único valor su propia experiencia personal.

La tendencia del arte situado en este terreno, conduce entonces a basarse en el dolor, el goce, la angustia, el éxtasis intransferible, los estados excepcionales de la propia existencia del artista, que se halla encerrado en un mundo en el que no cabe más que lo inmediato.

Al elaborar lo inmediato, al querer sacar conse-

cuencias de lo particular, el artista penetra sin querer en el terreno de la magia, puesto que se niega a sí mismo las bases racionales.

El Tapies de los primeros años entra plenamente en esta atmósfera dominada por imágenes de apetencias instintivas, asociaciones irracionales, y una marcada emotividad que unas veces aparece cariñosa, incluso amorosa, y las más vinculada con las formas hirientes, punzantes, cortantes, inquietantes, que materializan su base de angustia existencial.

Del brazo de estas rebeldías, la primera plástica de Tapies se dirige ya certeramente hacia el realismo.

Quitándose de encima los colorismos y la técnica lamida de la pintura al óleo, elementos que habían sido los máximos soportes del visualismo y del *trompe-l'oeil,* Tapies aumentaba el sentido de presencia física, material, al substituir la pigmentación en excipiente liso y la vibración óptica por el tratado violento, mecánico, con huellas, impresiones y rastros, de una pasta áspera y arisca, espesa y corpórea, formada por tierras y blanco de España, deliberadamente apagada, grisácea o blanquecina.

La rebelión de sus dedos, expresada en insistentes formas de irradiación, a modo de glorias barrocas o de huellas de explosión, formó un erizamiento del diseño que correspondía, mentalmente, a la calidad castigada y encrespada, de la textura.

Sus antropoides de esta época son de un interés histórico indudable porque iniciaron el rechazo sistemático a través del cual Tapies llegaría, por un camino

muy propio, a la presencia, y al hacerlo abrieron un camino que poco después, un año o dos, sería descubierto por Dubuffet, el cual haría de él una de las bases del informalismo.

Los ídolos, las manos, los astros, los monstruos de 1945 y 1946, con sus formas deshechas en irradiaciones y miradas obsesionantes, generalizaron esta manera de trabajar, dentro de la cual desarrolló progresivamente la presencia objetiva de elementos de *collage*.

Pero hasta entonces, el *collage*, descubierto por los cubistas, había servido, incluso para Schwitters, para construir y ordenar; Tapies lo utilizó a través de su rebelión, para enmarañarlo. Sus fabulosas marañas de cordeles sobre fondos morados grisáceos, sus hilos enredados en la pasta de un muro castigado, cobraron con ello una trascendencia que hoy puede ser medida como merece. La angustia, incluso el asco, el poder ambiguo de lo instintivo, responden, en tales obras, al fondo cultural de aquel instante rebelde.

En 1947, la utilización de la madera quemada, del cartón más indigente, de la pasta de carbón, de los más innobles papeles pegados, de los cordeles, generaliza la reivindicación de lo que todos rechazan y la repulsa de la moralidad común, con la elevación de lo más humilde y despreciado.

Hacia esta época se produjo la irrupción en la obra del solitario creador que hasta entonces había sido, de la influencia directa de una cultura surrealista literaria, organizada, cuyo impacto afectó por un tiempo su obra y pareció alejarla de la búsqueda severa de lo real,

para orientarla hacia los sueños y la evasión individual.

Éste fue el espíritu reaccionario del *Dau al Set*, situado históricamente a mitad del camino entre la evasión anárquica, sexual, onírica y mágica del surrealismo y la nueva evasión irónica o formal de un Beckett y un Ionesco, o un Butor y un Robbe-Grillet, empeñados en tratar como problemas universales los problemas personales.

El romanticismo exacerbado de los paisajes madrepóricos y lunares, de los retratos crueles e inquietantes de 1950 aparecía como una generalización de la rebelión individual primitiva; con ella, la autenticidad de lo inmediato, que daba fuerza a sus primeras obras, se diluía. Posiblemente por ello le vimos poner proa, en 1951, hacia otro mundo distinto en el que cabían los elementos positivos de los conceptos, las ideas y la solidaridad humana, dentro de un espíritu ya separado del primito nihilismo del *Dau al Set*.

Abandonada la posición desertora, que le había llevado el irracionalismo individualista, Tapies penetraba en el universo menos maravilloso, pero más seguro, en que se encuentra la realidad. Rápidamente se iría desprendiendo de toda clase de tentaciones de evasión y se iría concentrando sobre la roca firme del contacto con las condiciones generales de la materia y del pensamiento.

Sus obras, entre 1952 y 1955, ya no traducirán apetencias del instinto, emotividades ni angustias de la existencia. En ellas encontraremos, para empezar,

un buen material y un trabajo bien hecho, que le conducen hacia el dominio de la más extensa gama de texturas, con transparencias, barnices, asperezas, arrugados, agrietados, imprimaciones, tramas y esgrafiados.

Los problemas de esta etapa ya no son problemas personales sino generales, del oficio, del color, de la luz y la sombra, de la organización total. La experiencia de la transverberación, 1954, es una experiencia típicamente desinteresada, formalista si se quiere, pero dirigida hacia la búsqueda de un lenguaje universal.

En el texto de presentación para una exposición de Tapies, en 1954, afirmábamos el parentesco entre esta etapa y la experiencia tenebrista del Caravaggio que se veía continuada y perfeccionada por la audacia de utilizar no ya sólo el contraste de la tiniebla con lo iluminado, sino el propio foco de luz.

De hecho, la evolución de esta pintura pasaba por lo mismo que constituyó el punto de partida del realismo de los grandes puertos europeos, en el siglo XVII.

A partir de 1955, reincorporó plenamente Tapies a su pintura las importantes aportaciones con las que, desde 1945, se había anticipado al informalismo y que tenían que servirle para lograr, por fin, en una revelación continuamente perfeccionada, la consecución del realismo profundo, radical, a que el arte europeo aspiraba desde hacía tanto tiempo.

Las raíces románticas, nihilistas y existencialistas, del informalismo, no perjudicaron la dirección decididamente emprendida por Tapies porque, seguro de su pintura, pudo hacer suyo el vasto enriquecimiento de

posibilidades que la nueva concepción le brindara, con la única precaución de ponerlas en su sitio.

Los materiales que provienen de la actividad individualista, lo que hayan podido aportar Gaudí o Munch, Wright o Kandinsky, Kafka o Ernst, Breton o Miró, Sartre, Fautrier o Ionesco, son todos ellos perfectamente válidos, aprovechables y a menudo constituyen lo mejor de nuestro tiempo. Lo único que cabe exigir, para no perderse en las gratuidades de la magia y en su consecuencia, éticamente inadmisible, de deserción ante los intereses de la humanidad, es situar los materiales de la experiencia individual de cada uno de estos grandes aislados en su contexto adecuado, comprender que el único error estaría en hacer de lo personal un ismo y que la única táctica consiste en recogerlo todo, sin despreciar nada, y colocarlo en el lugar que le pertenece.

Realizándose en una trayectoria que es precisamente aquella hacia la cual parecen tender, desde puntos de partida distintos, el expresionismo abstracto, las *Hautes pâtes,* el *dripping,* la neo-caligrafía, el *art brut* o el espacialismo, en el fondo ha asumido unas posibilidades latentes en el existencialismo, más completas que las de aquellos ensayos parciales y que han resultado eficacísimos como método de trabajo.

La operación por la cual ha ascendido hacia su realismo actual se ha basado, en efecto, en una voluntad de separarse del realismo antiguo, que consistía en expresar el objeto en él mismo, pero también del de los expresionistas, que querían expresarse a sí mismos adheridos al objeto, deformándolo.

Como en la doctrina existencial, la técnica de Tapies le ha permitido desasir su conciencia, no sólo del objeto en sí, sino asimismo de su propia personalidad adherida al objeto, al contemplar uno y otra desde la nada. He aquí una operación constante en su obra, que por una parte es la última consecuencia de la pintura-objeto, en la que lo que cuenta no es la representación, sino la presencia real de la materia, y en la que esta presencia queda colocada en contraste vivo con el vacío, con la negación total.

De este modo nos hace asistir al drama de lo que existe, de lo real, que es su soledad frente a lo que no existe, la patética suspensión sobre el vacío, el aislamiento que se expresa por el silencio, la pausa, el abandono, la cárcel, la muerte...

De hecho, procede como el retablista gótico catalán, que daba la medida de la realidad de sus personajes al aislarlos ante el absoluto del fondo de oro, o como el tenebrista del siglo XVII, al aislar sus objetos ante el absoluto de la tiniebla.

Las analogías con el realismo de un Ribera no se detienen aquí. Como Ribera, rehusa presentarnos una materia idealizada y purificada. No teme lo viejo, lo decrépito, los estigmas del sufrimiento y del goce, las tumefacciones ni las cicatrices. Su arte, como el de Ribera, es un arte de situaciones límite, de martirios, en el que el muro castigado, la ciudad bombardeada, el objeto abandonado, aportan una lección, especialmente patética en los cartones miserables, indigentes y maltratados por los esguinces y las rasgaduras, teñidos de

tinta innoble, atados con alambres, encerrados tras un cristal, como en la vergüenza de una picota.

A menudo la suya es una materia dulce, rica, digna de ser amada y acariciada a la que han flagelado y abandonado. No la han sabido querer y permanece allí, paciente, definida y forjada por las manos que le han hecho daño; deformada, aplastada, caricaturizada, perdida en un mar de soledad, en el seno de un eco vacío, de noche o de desierto.

El amor a las cosas que esta pintura revela nos introduce en la disconformidad del pintor, en una conciencia a la que no le basta asumir la lucidez, sino que quiere convertirse en actividad trascendente. El hombre se encuentra a sí mismo, en efecto, ante esta obra destinada a hacerle comprender su existencia individual y social, puesto que el realismo durísimo, implacable, de Tapies, ayuda a sentir con una gran fuerza la naturaleza de cada uno de los humanos, única, contingente, aislada, insustituible, que nada ni nadie pueden compensar, posesora de un valor que obliga al amor y a la solidaridad.

ALEXANDRE CIRICI PELLICER

Aribau, 275.
Barcelona, 6.

Historia sin acción

La pintura de Tapies es irreductible a cualquier esquema o sistema de valores. A la primera confrontación los da todos por anulados, como de hecho son, puesto que cada esquema o sistema de valores se deduce de una concepción del mundo, mientras la pintura de Tapies admite solamente un postulado, la negación del mundo y, como pintura de la *Weltvernichtung,* se halla ya más allá de las fronteras más avanzadas y comprometidas del pensamiento moderno. Hace algunos años que, desde las inhospitalarias trincheras de la filosofía de la existencia, vemos a este hombre avanzar solo, con paso cauto y ligero, por la tierra de nadie. O de la nada. ¿Y es, él mismo, alguien? En la penumbra del crepúsculo histórico es difícil distinguir si se trata de una sombra que vaga o todavía de un hombre, que logra de modo increíble sobrevivir y avanzar por la absurda dimensión de la nada. Y a causa de que es un hombre, y deja detrás de sí las imágenes de su pintura como improntas calcadas en el barro, nos vemos obligados a creer que, donde termina la vida, no comienza, al menos inmediatamente, la muerte.

«Ha pasado, muy normalmente, de pintar alguna cosa a pintar solamente», dice Michel Tapié. Hubiese podido agregar que, para Tapies, ya no existen cosas, no existe nada que constituya el objeto de una experiencia empírica. Sus imágenes tienen una presencia,

una certidumbre, una inmovilidad que no podrían tener si fuesen las imágenes de cualquier cosa o si solamente, a su lado, existieran aún en el mundo cosas reales. La fuerza de estas imágenes está en la ausencia o en el eclipse del mundo, como la evidencia de las cosas, en las naturalezas muertas de Zurbarán, radica en la ausencia o desaparición de la persona humana. Su dibujo es perfecto. Tapies es un dibujante infalible como Picasso, pero el dibujo de Picasso destruye y crea con el mismo signo, mientras el dibujo de Tapies inmoviliza y congela, fija la imagen a un nivel tan profundo que le impida toda posibilidad de movimiento. Éste es el primer acto de la tragedia: se intenta asir la infinitud del ser y se halla en la mano el grumo impuro y odioso del existir.

La imagen «pesante», quiero decir, sin espacio, tiempo o relación, es la imagen de los ciegos: la pintura de Tapies es la pintura de un hombre a quien el tiempo histórico, en el que, como todos, se halla inmerso, ha reducido a la condición desesperante del ciego. (Si sus ojos vieran, no caminaría tan decidido por la tierra de nadie, o de la nada.) Procediendo a tientas, con la ligereza atenta de los ciegos «ve» solamente aquello que sus dedos sensibles desfloran y perciben; y ve con la intensidad y el relieve —y la ninguna lejanía— de quien no posee otro sentido que el tacto. Y con el ansia de lo desconocido. En cada cuadro de Tapies acontece siempre algo imprevisto y, casi siempre, en un punto periférico, cercano al límite: por otro lado, sus cuadros no poseen un centro, sólo tienen límites. La mano ágil y recelosa, que había

recorrido toda la superficie reconociendo al tacto los surcos, las arrugas, las depresiones de la pared, hasta los mínimos granos del revoque y, alarmada primero, se había tranquilizado tanto, después, por la repetición de aquellos incidentes que se había convertido en una larga y recreada caricia, ahora se encuentra y tropieza con un hecho nuevo, distinto, inexplicable. Un hecho relativo, que tal vez no anuncia nada muy grave (o tal vez sí), pero que, aun no teniendo consecuencias peores, al menos pondrá en causa todo aquello que se había reconocido primeramente y que había llegado a ser motivo de una –aunque triste– certidumbre cualquiera. Entonces el ciego se siente asaltado por el terror de haberse encaminado por una calle equivocada y de no poder volver atrás de modo alguno.

De pronto, el ansia se convierte en angustia, que oprime la garganta. La angustia no llega a ser verdaderamente tal hasta que no se proyecta hacia el futuro. Pero cuando invade también el pasado y se cierra por todos los lados, y no queda nada de cierto, ni siquiera aquello que fue, entonces no queda sino pisotear la tierra, el fragmento de tierra sobre el que plantamos nuestros pies. O se camina en círculo volviendo siempre al punto de partida, como en la oscuridad del bosque o bajo la deslumbrante luz del desierto. Falta todo punto de referencia y, en la tiniebla intensa como en el resplandor que ciega (los negros, los blancos, de Tapies) se valora, aun sin saberlo, cualquier incidente o aspereza del terreno: un grano de arena, si un viento rasante lo embiste, podrá convertirse en un alud.

No es un conocer, sino un reconocer: y la repetición es la forma de la angustia. He aquí lo que nos da la desesperación de este nuestro maldito existir en este maldito pedazo de tierra, y de no poder estar fuera, ir más allá.

Aparte del poco espacio que tiene la finitud, el peso, la inercia opaca de la materia, hay una sola posibilidad de moverse, pero fútil y peligrosa: el símbolo. Puede ser evasión y puede ser riesgo; para Tapies, que no juega a la ambivalencia surrealista de los términos, sino que fuerza el confín de la materia para sublimarla en la transparencia de la imagen, es riesgo: peligra cada vez, en la designación simbólica, de abrasar la poca realidad que le resta, el poco espacio donde —y se esfuerza en creerlo— sigue existiendo. No es arbitrario buscar el símbolo en la pintura de Tapies; es arbitrario buscar una simbología, una regla, un procedimiento constante de simbolización. Disiento de Tapié, cuando juzga *a priori* infructuosa la investigación del símbolo, pero acepto su deducción: «él lo *sabe*, no tiene, pues, más que *hacerlo*». El símbolo es ambigüedad y ubicuidad; ser conjuntamente uno mismo el otro, aquí y en otra parte. Pero, ¿cómo puede esto acontecer, si la pintura de Tapies no tiene espacio, a excepción de ese fragmento sin relación, como un escollo perdido en el mar? Por esto acontece que también la alteridad ambigua del símbolo se anula y el símbolo deja de ser referencia de otra realidad para aludirse sólo a sí mismo. El espejo que refleja otro espejo, la realidad que se disuelve en una repetición

infinita (la pintura de Tapies es la pintura de la repetición). Es peor en el plano de la vida: la realidad envía de nuevo al símbolo como el existente al ser, a un ser que no es y que es un no ser, de manera que el símbolo retorna a la realidad, se adueña del existente, lo paraliza en la propia abstracción y lo convierte en el símbolo de lo que no es, de la nada. He aquí los términos en los cuales se produce (pero, ¿se produce?) nuestra vida, en la crisis actual de la conciencia europea: la nada real, que realmente no es, y la nada simbólica, la materia sorprendida en el punto de fijarse y sublimarse en el símbolo.

A la nulidad del espacio se agrega la nulidad del tiempo. Ya no tiene sentido el juego dialéctico (que allí tanto ilusiona) y que hace desaparecer al ser del espacio para hacerlo comparecer de nuevo súbitamente en el tiempo. Las imágenes de la pintura de Tapies tienen el rostro de piedra de lo eterno, suspenden la duración, miran adelante y atrás en el tiempo con ojos de esfinge. Se hallan fuera de nuestra dimensión, como ciertas ruinas aztecas que conservan intacta (o apenas arañada por un insignificante roce con el tiempo histórico) la pureza de los ángulos y de las superficies: ruinas que no delatan, como las clásicas, un sereno y fatal retorno al regazo de la naturaleza, sino el descenso a pico en el abismo del mito. Aquellas imágenes caladas y selladas en la materia no pueden ya ser atacadas por el sentimiento humano; se las puede mirar con el alma desbordante de alegría o transida de dolor, su mensaje no cambiará por ello. Todo lo que en nosotros

es todavía historia, sentimiento, vida, se quebrantará contra su dureza: no llegará a tocarla porque, aunque cercanísima, está separada de nosotros como por un vidrio. Pero está muy próxima. Su dimensión no es la de la historia, ni la de lo eterno: es la dimensión por la que no pasa el tiempo y donde los relojes están parados.

También por esta metafísica nulidad del espacio y del tiempo, la pintura de Tapies está muy lejos de lo que hoy se llama lo «informal»; en sus antípodas. No tiene nada de aquel fácil experimentalismo, que con tanta frecuencia acompaña a la pintura «de materia» y parece una receta: combinando en determinadas condiciones de temperatura histórica las categorías kantianas del espacio y del tiempo, tiene lugar una reacción al término de la cual las susodichas categorías resultarán disueltas y se comprobará una precipitación o, en caso menos frecuente, una sublimación de la materia. Pero el tiempo y el espacio, que en la pintura de Tapies aparecen consumados y agotados, han sido efectivamente vividos: una larga historia humana se ha desarrollado, alternando la violencia con el éxtasis, la exaltación y el cinismo. Detrás del muro de la pintura de Tapies está el Greco y está Goya, pero ahora el sueño de la razón no produce ni siquiera monstruos porque el sueño, cuanto más cercano está a la muerte, menos poblado aparece de sueños. Aún más extraño, pues, que interrumpida o suspendida la historia, se pueda todavía persistir existiendo. El drama ha terminado, pero el telón no cae, ni los actores se marchan de la escena;

el *pathos* de la acción no tiende a disolverse. Pasa a otro plano, existencial: como en *Hamlet,* la tragedia recitada por los comediantes traspasa a la tragedia «verdadera». Y ésta ya no es drama, porque carece de catarsis. Se podría, forzando el sentido, aplicar a la pintura de Tapies el juicio de Bellori sobre la *Conversión de San Pablo,* de Caravaggio: «historia enteramente sin acción».

No hay, en la pintura de Tapies, gestos de protesta o de subversión. Uno se subleva para escoger un destino mejor y aquí la alternativa es entre dos destinos iguales. Se dan circunstancias en las cuales escoger entre la vida y la muerte no ofrece diferencia, y puede hacerse a cara o cruz. Del mismo modo, el símbolo puede ser materia; la imagen, cosa. En términos religiosos, esta renuncia a la elección motivada, esta entrega a la fatalidad, se llama superstición. La pintura de Tapies está llena de superstición; es la pintura del símbolo no significante, pero cargado de una fuerza comprimida; es la pintura de la cosa cualquiera que deviene fatal sin motivo. No estamos al nivel del mito: la imagen de Tapies tiene siempre algo de amuleto, de escapulario o, cuando menos, de conjuro. Éste es su frío, rígido formalismo. La pintura de Tapies no es pintura «de materia», ni «de gesto»; es pintura «de forma» y, como siempre, la forma fija la imagen, la priva de su polivalencia, la enclava en un significado preciso. Pero este significado, que en el arte clásico, era de positiva, total aceptación del mundo, aquí es negativo, de total e inapelable negación del mundo.

Es forma de sentido opuesto, pero es forma. La superstición, que es lo opuesto al conocimiento, es como ésta estrechamente formal. Superstición y muerte son términos equivalentes. La muerte, que es impensable, se presenta al alma como superstición: miedo, o deseo, de la muerte en emboscada detrás de cada objeto. Es también asocialidad absoluta, porque supone que todo lo que no somos nosotros mismos está contra nosotros. Es también mala fe, porque nadie cree en los objetos o en las prácticas de la superstición, pero todos se comportan como si creyeran. Es engaño, abdicación de la conciencia, pérdida de la libertad, pecado. Pero en un mundo que engaña, vincula la conciencia, priva de la libertad, mata, no se puede vivir más que en una condición de mala fe, superstición, pecado social: en un mundo semejante, la religión y la ciencia, la política y el arte, todo, hasta el amor y la amistad se reducen a la superstición. Es la locura pálida de la vida cotidiana: psicosis y neurosis «des Alltagslebens», la ha llamado Freud.

En estas condiciones la única elección posible (y es aun echar a suertes) es la del objeto, del signo, del gesto de la muerte. Sus aspectos son infinitos, pero todos significan la misma cosa, todos se reducen a aquel grumo de materia, que basta todavía para impedir la recuperación de la idea del ser a través de la antítesis dialéctica del no ser, y esto sirve para probar que el no ser no es el polo opuesto del ser o una mera función dialéctica, sino el progresivo destruirse del ser, el devenir nada.

Se avanza, en la perspectiva inexorable de la *Vernichtung*, como por el sendero de un jardín encantado. La mano acaricia dudando flores maravillosas y cuando haya elegido y quiera tomar una, ésta dejará caer todos sus pétalos y se convertirá en negra y repugnante, pero la mano que la haya tocado ya no podrá separarse de ella. Con todo es necesario repetir siempre ese gesto de falsa, simbólica, inútil elección. Cada día igual: por la mañana, no sabemos cuál será el encuentro en el caso decisivo, ni dónde la mano, que va reconociendo al tacto la materia siempre igual y siempre diversa del existir, encontrará la cosa predestinada. Pero la encontrará. En aquel mismo instante todo el espacio, la pantanosa extensión de la materia arderá con una luz cegadora (podrá ser una luz negra) y todo será al fin, desdichadamente, claro. El pasado, la substancia de aquella materia que (sólo ahora lo sabemos) es nuestra misma existencia, se iluminará de repente y en los pliegues de una corteza arrugada, en los agujeros como cráteres lunares, en las grietas de un empaste impuro que no tiene derecho a la tensión, en las bolas de una amalgama densa y goteante, la mirada de Dios leerá nuestra vida secreta (¿tenemos otra, acaso?), como un quiromante lee el destino en la palma de la mano. Superstición.

Al llegar a este punto precisa explicar, no ya por qué Tapies pinta lo que pinta, sino, simplemente, por qué mantiene la actividad del pintar y hace una pintura maciza, que le obliga a una labor fatigosa y manual sobre la materia. O la *Vernichtung* nos arrastra también a nosotros, paralizando nuestros movimientos,

o bien no es total y sí sólo una hipótesis. Si es aún un modo de hacer, una técnica, el mundo no se ha cerrado y no se han perdido todas las esperanzas. No hay que ilusionarse. La poética de Tapies es una dura poética; el mundo histórico se ha cerrado y todas las esperanzas se han perdido. Se hace, pero el hacer es pecado y condena, castigo de Sísifo. Por esto, el hacer pictórico de Tapies es un hacer pesante, que no se levanta de la materia y no la subleva. No se hace para el futuro ni en el presente: se hace en el pasado, en la tierra que ya hemos pisoteado; se rehace. Podemos solamente recorrer un destino que ya se ha cumplido, repetirlo y alcanzar así el umbral del presente, y cerrarse, porque ahí comienza el abismo, la nada. Pero, ¿cómo rehacer aquel destino, si también la memoria es anulada y la historia se ha mezclado a la materia y todo el pasado, incluso el de ayer, es legible sólo en la transmutación del fósil, y solamente una forma impresa en *otra* materia? Tal vez nuestro cansancio de vivir está del todo aquí, en este rehacer con nuestras manos lo que, por designio del hado, ha acontecido. A esta mínima afirmación de sí se reduce la vida de la conciencia. Aquel pasado, por lo demás, no se reactiva en la operación que lo rehace; sale del tiempo, se abstrae en el símbolo, en un símbolo supersticioso y ambiguo como todos los símbolos. Acaso no es ni siquiera símbolo, sino algo más rígido, ritual y funesto; es signo mágico, jeroglífico, emblema. La religión tiene símbolos, la superstición solamente signos. Es el significado emblemático de la materia lo que

hay que abstenerse de buscar en la pintura de Tapies. No porque no esté en ella, pues efectivamente está. Pero sabiendo que está no es preciso buscarlo. Precisa, como justamente hace Tapies en su pintura, mantener las reglas del juego: al no «entrar» en el juego se corre el peligro de despedazar y perder aquella última, frágil, ilusoria configuración de la existencia.

Se debe jugar «honradamente», dice Huizinga: o sea, hacer trampas. La trampa está «en el juego»; juega a la inversa, pero no sale del círculo mágico del juego. Dejando las metáforas. No vale atacar a lo irracional, que tiene mil formas y mil existencias, con el arma blanca de la razón; es necesario aceptar las condiciones de existencia en las cuales lo encontramos, pero no pasivamente, sino para llevarlo hasta el fondo, agotarlo, y terminar el juego.

El juego tiene sus figuras. Sepamos todos, puesto que todos vivimos la misma crisis, qué cosa significan esas paredes herméticas, esos agujeros redondos en los muros, como de proyectiles rebotados, y esas resquebrajaduras, esas grietas, esas cicatrices en una materia torturada, esas furiosas huellas de dedos en el revoque blando, esos coágulos como ampollas de quemaduras, esos graffiti inútiles pero llenos de alusiones inconscientes arañadas con la uña o con un clavo prohibido en los muros de una cárcel, y esas puertas tapiadas y esas cerraduras falsas y engañosas, esas hendiduras como laberintos, esas coladas de colores impenetrables como losas tumbales, esos sellos que ninguna mano vendrá a desatar. Sepamos todos, puesto que todos

vivimos la misma historia, que ésta es una emblemática de la muerte, y de una sucia muerte: un trivial incidente en una vida que no vale la pena de ser vivida. No necesita ser explicada esta emblemática: también nosotros hemos de mantener las reglas, estemos todos igualmente en el «juego». Acaso por esto Tapies impulsa la búsqueda más allá de la imagen, más allá del símbolo, más allá de la materia: hasta la lúcida designación de una forma negativa que es, pues, la forma de la negatividad de la conciencia. Como revelación de esta negatividad total, la pintura de Tapies rechaza cualquier acto de entendimiento, pero, al mismo tiempo, solicita la búsqueda de otro plano en el cual el mensaje no tenga necesidad de ser interpretado. El plano en el que los símbolos no precisan de explicaciones, porque actúan como signos de reconocimiento y de acuerdo, es, y permanece siempre abierto, el plano moral.

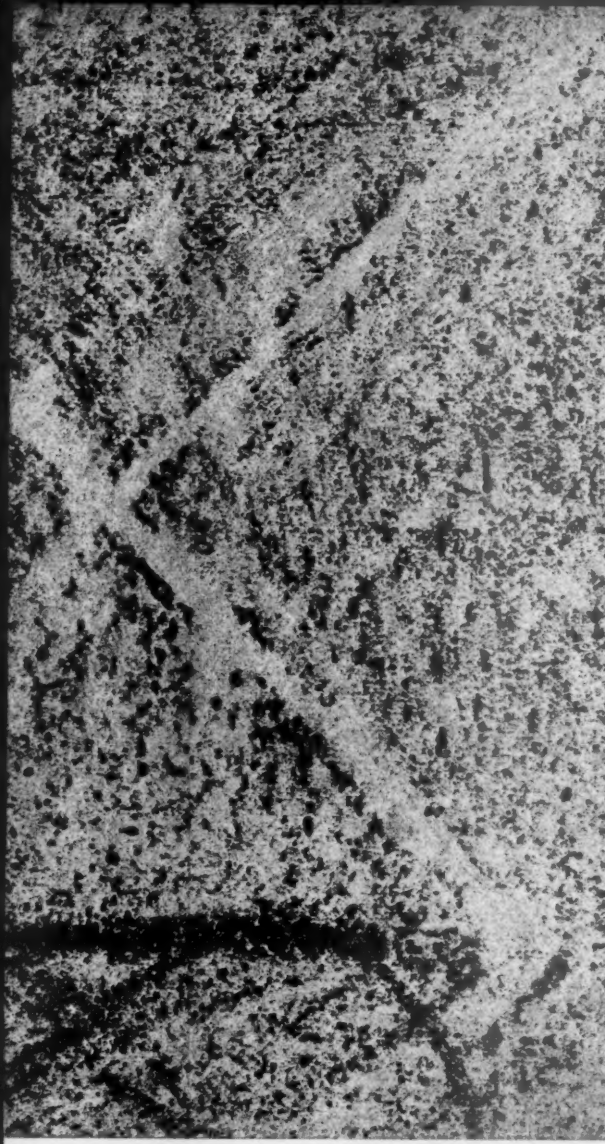
GIULIO CARLO ARGAN

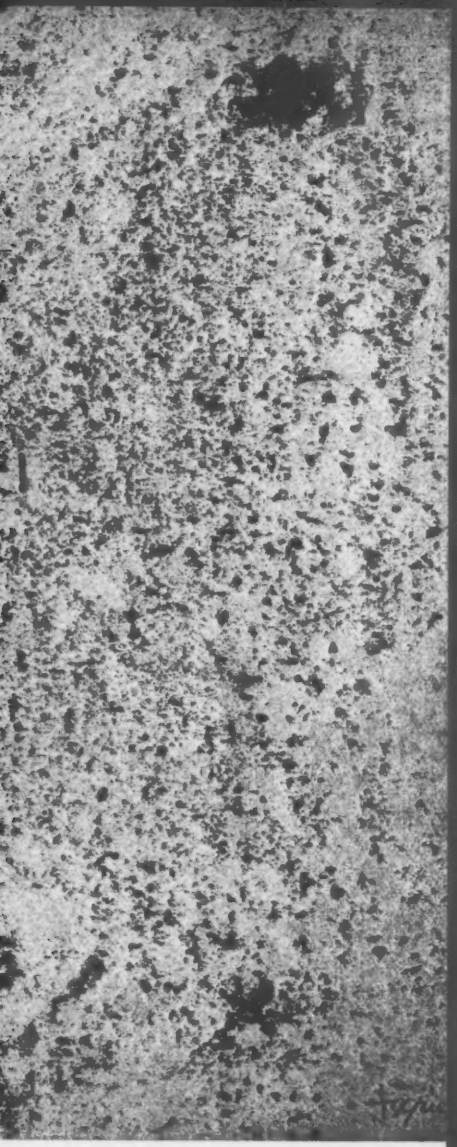
Via Gaetano Sacchi, 20.
Roma.

(Versión castellana de J. E. C.)

mática
trivial
le ser
ática:
temos
Tapies
s allá
lúcida
es, la
revela-
Tapies
nismo
l cual
lo. El
xplica-
miento
plano

SAN





T

L
de
en
a
ero
vio
gio
int
ac
la
el
gra
un
hal
rea

cia
co
lim
azu
hal
tan
cua
par
y c
Es

Tapies: significación intemporal del muro

La obra de Tapies nos es familiar como primera realidad de las cosas. Antes que una cosa tenga su significación en el destino del objeto está su materia y las reacciones a las que se encuentra sometida. Elementos naturales, erosiones, huellas del tiempo, sedimentaciones, cargas violentas, acumulaciones, rozamientos, fricciones, vestigios fósiles, rupturas, improntas en las que no ha intervenido la mano del hombre, sino que pasan a ser accidentes, pruebas de azar o naturales evoluciones de la materia. Éste es el primer contacto que tomamos con el mundo de Tapies, al que no se le puede hurtar la gravedad de su carácter ancestral. Existe, por lo tanto, una creación que está dentro del hallazgo. Y este hallazgo es una realidad. Pero es, por otra parte, una realidad que es el acto de un individuo.

La acción de Tapies, dentro de las últimas tendencias de la pintura, se presenta en estos años como una constante consciente. Primeramente ha elegido una paleta limitada, con dominantes de negros, blancos, grises, azules. Existen manchas rosas, rojizas o amarillas, pero hablo de los colores dominantes. Ha elegido una substancia espesa propia para incisiones y relieves. Totaliza el cuadro dentro de una estructura, repitiendo la impronta para hacer del cuadro una unidad, un cuerpo perfecto y de determinada fisonomía. Basta analizar sus cuadros. Es frecuente observar los efectos que se obtienen por

una a manera de plegadura central, repitiéndose a ambos lados del eje o del centro del cuadro perforaciones o grafismos, relieves o signos. Existe hasta una preocupación estructural y una ordenación y primacía en los vacíos. Manchas paralelas y relieves horizontales que se repiten en líneas equidistantes. Acordes con sus ecos. Planos rítmicos. Cuerpos compensados en un espejismo. Zonas de un silencio absoluto. Eclosiones perforadas.

Existe una norma que da como consecuencia un cuerpo consciente, un objeto pensado. Creo que el gran mérito de Tapies, no solamente dentro del arte informal, sino del arte en general, es haber infundido a esta materia lenta y pensada, ancestral y espesa, una carga tan vital, apasionada y dramática. Hay algo de presencia lunar, de silencio nocturno, de pavor volcánico. Se trata del contacto que siempre tuvo con el misterio, de los jardines que frecuentaba en los albores de su obra, del «espantajo de los ciervos» y otras historias de magia. Ahora vemos cómo ha persistido en su obra el aura tenebrosa de su primera época para adquirir una conciencia plástica y para que la pintura, por sí misma y sin la ayuda de medios literarios, se exprese en sus propios poderes y establezca un diálogo honesto con el espectador.

La etapa surrealista había sido vencida. Posiblemente había quedado vigente para Tapies, en cierto modo, el método automático preconizado por la escuela. Por una escuela como la surrealista que al predicar la libertad, se olvidaba de la libertad y se encastillaba en el predicado.

Hoy vemos, a pesar del gran talento de André Breton como jefe de grupo y de su indiscutible valor creador que un día se reconocerá aún más ampliamente, que el tal movimiento sacrificó lo plástico en beneficio de lo literario, que se identificó lo poético con la memoria y con los albores del psicoanálisis y que, por contra, se estableció el gran miedo a la abstracción, a lo que Peret llamó «la sopa deshidratada» censurando la obra de tránsito que estaba en manos de Arp y de Miró. He podido cotejar expresiones de Tapies de 1955 y 1957 comunes a Miró en 1949 y 1953, sin que trate por ello de establecer influencias. La obra de Miró es alegre, con un humor generoso, optimista y constructiva en la elaboración de un fetichismo redentor y poético, infantil y bello como un cetro hecho de juguetería. Miró restablece las luces tiernas del amor y de la felicidad sobre la angustia y la putrefacción del mundo. La obra de Tapies partiendo de esta angustia y de esta putrefacción, levanta en vilo el dolor desgarrado y lo hace común a cualquier época, lo hace intemporal y efectivo, prehistórico, babilónico, egipcio, medieval. No existe, como en otros pintores españoles de su generación, el empeño de liquidación del siglo XIX.

Tapies es totalizador, más generalizado e intemporal. Ni siquiera conduce al espectador por el territorio de la apariencia. Sus cuadros llevan por título el genérico de *Pintura,* o bien enumera los colores que luego pasan a darles nombres: *Gris y negro, Azul ultramar, Rosa grisáceo,* etc. Es al espectador a quien le toca buscar la llave que pueda dar una solución, siempre hermética,

siempre parcial e incierta, a este profundo misterio que esquebraja la materia.

***

En la evolución del arte contemporáneo, ciertamente bastante acelerada al ser comparada con otras épocas, el precipitado de tendencias se ha venido produciendo en cadena. Es muy fácil constatar lo que el «arte otro», quiéralo o no, le debe al pasado. Cortar con unas tijeras la unión con el pasado inmediato no es una acción natural, puesto que aún las mismas reacciones entran en el fenómeno y en la cadena. Las mismas denominaciones son aún insuficientes: tachismo, arte informal o arte otro. En verdad seguimos trabajando en las postreras consecuencias del expresionismo.

Las encuestas que se han hecho últimamente para dilucidar este hecho nos siguen enredando en los inexorables garfios de la historia. Veamos lo que ha sacado en claro el fino espíritu de Guy Habasque:

Mathieu: No cree que el surrealismo tenga importancia en el arte actual.

Michel Tapié: Cree que Dadá y no el surrealismo es el que representa la verdadera ruptura con el arte clásico y es el que ha abierto la vía.

Chelimsky: Cree que el informalismo americano es el surrealismo que ha llegado a ser pintura de valor, que ha llegado a ser pintura y no solamente un movimiento. Cree, también, que la conciencia plástica actual viene además del cubismo, existiendo una clara influencia del surrealismo, y esto prueba –dice– «que lo

informal no es un fenómeno aislado y sin raíces, sino que posee tradiciones e incluso tradiciones europeas».

El mismo Guy Habasque, comentando la exposición *Documenta,* de Kassel, fija su posición: «la conclusión que se impone, dada la vecindad de la *action painting,* es que el verdadero espíritu surrealista se encarna hoy en la abstracción lírica».

Pero he aquí otras substanciosas declaraciones de Mathieu, pintor al que le gusta teorizar y que posee una sólida reputación intelectual.

Mathieu: «Existe, efectivamente, una pintura informal, en el sentido peyorativo del término, que llamaría, si ustedes quieren, no significante (o insignificante). Proviene del hecho que el cubismo y los movimientos de principios de siglo han destruído los signos antiguos y dado así nacimiento a un período de anarquía, a un período de lo informal».

Y en un diálogo sostenido entre Jean Lescure y Jean Fautrier, vemos otra luz. Fautrier conoce a Kandinsky hacia el año 1947. (¿Cómo es posible?) Lo conoce en la exposición organizada por la Galería Drouin y saluda en él, no el origen de su arte, puesto que no lo conocía, sino de la irrupción de la figuración informal en la historia moderna.

Fautrier nos da su versión del asunto. Él comienza a pintar en 1928, dentro de una tendencia que llegaría a ser el signo de una época. Las obras de esta época ya están dentro de la exasperación informal. En el año 1947 se encuentra y reconoce a un aliado: Wols. En 1950 conoce en Nueva York o otro: Pollock. «Éramos

—dice— solamente tres». A Hartung lo conoce más tarde, pero era informal en el signo, no en la materia.

Podemos hacer la siguiente relación apoyándonos en Georges Mathieu:

En 1947 se abre en París, en la Galería Luxembourg la exposición *Vers l'abstraction lyrique*. Se trata de la primera exposición oficial contra la abstracción Cezánne, constructivista o neoplasticista, en favor de un lirismo desprovisto de todo servicio.

En 1948 se abre la segunda manifestación en la Galería de Colette Allendy, bajo el título *H.W.P.S.M.T.B.* (Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen).

En el mismo año la tercera exposición reuniendo pintores abstractos líricos americanos y de París, en la Galería Montparnasse.

En 1951 se abre la exposición organizada por Michel Tapié bajo el nombre *Significants de l'Informel*.

En 1954 Pierre Guéguen lanza la palabra *tachismo*, vulgarizada por Charles Estienne. Pero veamos lo que pasa en América. En 1946 Pollock pasa del expresionismo figurativo a la no figuración. El crítico Harold Rosenberg califica esta tendencia de «action painting». Se organiza un grupo que se califica «abstracto-expresionista».

Hay una experiencia anterior a la de Pollock. Desde 1935 Mark Tobey concibe el cuadro de manera uniforme, sin un centro posible. Mathieu presenta los dos aspectos: *el cósmico*, donde el espacio no se concebirá ya de manera clásica, y *el estructural* donde la significación es a base de signos, respondiendo en los

dos casos a las siguientes condiciones: primacía acordada en la viveza de la ejecución; ausencia de premeditación de formas y de gestos; necesidad de un segundo estado de concentración.

En 1821 Constable pintaba su *Cielo y árboles,* cuadro existente en el Museo Victoria y Alberto.

En 1889 van Gogh pintaba *Los olivos,* cuadro existente en la colección Whitney.

Aquellas nubes y aquellos árboles, despojados de su significación, estaban ya en estado de preñez de toda la pintura exasperada del futuro. Cabezas, pájaros, paisajes, desnudos trágicos de Appel o personajes inundados de humor de Dubuffet llevan al arte informal las realidades de Constable o de van Gogh. La cadena no se ha roto. La necesidad interior de Kandinsky perdura como elemento vivo en las obras más dionisíacas. Lejos ya de árboles y nubes, la pintura se ha quedado llena de los problemas del tiempo y de la vida lírica del hombre.

***

La responsabilidad contraída por Tapies dentro de la corriente informal es extraordinaria. Su obra está vigilada por la crítica más sagaz. Es la crítica la que juega ahora al siete con él. Ya hemos dicho que ha sido considerado como el pintor más importante de su generación. Es el nombrado Guy Habasque quien plantea la cuestión Tapies en los siguientes términos: «Aun creyendo firmemente en el arte abstracto, concibo algunas dudas en cuanto al informal. Pienso que si alguien

puede adelantarse y desviar hacia una solución positiva, es Antonio Tapies».

Lo grave de la cuestión es que el informalismo no quiere dar soluciones y mucho menos positivas. Su papel es anticonstructivo y posiblemente es el espíritu Dadá quien lo informa, en cuanto a intención y no en cuanto a pintura. Aquí todo es pintura. El uso de un estilo desarrolla una técnica. (Giulio Carlo Argan titula uno de sus trabajos: *Materia, tecnica e storia nello Informale*). Y esta técnica nos puede dar una escuela, como ocurrió con el cubismo, que limite el proceso de la obra.

Tapies monta una guardia sobre la disolución informal. Materia, signo, textura, color, espíritu, azar, concentración e irracionalismo constituyen las partes de este secreto trabajo que da como consecuencia un hermético dramatismo. Las compensaciones naturales de este juego de valoración simultánea entre lo cósmico y lo humano hacen de Antonio Tapies la figura central de un vastísimo problema agónico y auroral, pero de tal fuerza y de tal presencia intemporal que en sus escombros podemos percibir la vida secreta y la voz firme del futuro.

EDUARDO WESTERDAHL

Apartado de Correos 387.
Santa Cruz de Tenerife.

Para una definición de Antonio Tapies

Como cualquier obra humana, la labor de Antonio Tapies puede ser considerada desde muy diversos puntos de vista. Sería perfectamente lícito situarse ante ella empuñando la vara métrica del historiador, en cuyo caso tal vez contemplásemos una evolución que va desde la herencia barroca hasta la creación de un mundo, tras haber pasado por una atmósfera surreal en la que danzaban corpúsculos disueltos de Klee y Miró. Seguramente, también sería correcto acercarnos a los productos sucesivos de su trabajo tomando la dimensión de los radios que a todo hombre le señalan el contorno vital, las coacciones ambientales, según las cuales veríamos a uno de tantos que han querido dar la espalda a ese complejo mecanismo social y técnico que cada criatura viviente lleva hoy a cuestas.

Ésos vendrían a ser –y son, sin duda– los factores temporales, variables, en el sentido que impone fatales renovaciones –de supervivencia y adaptación– a quien tenga clara conciencia de que la actividad, revelando un sentido y una voluntad de ser de determinada manera, justifica la existencia al tiempo que la define como evolución y cambio, tanto biológica como espiritualmente. Pero en esa conducta, en ese comportamiento traducido en obras, es posible aislar ciertos elementos permanentes dentro del relativo paréntesis de una vida limitada en el tiempo. A mí me parece que tales ingredientes invariables son, en Tapies, la elegancia y la inteligencia.

Por tratarse de un valor estético, metido —por la insuficiencia científica de la axiología— en los inasibles casilleros donde pretendemos encontrar claves numéricas y mensurables, la constancia en el ser irreductiblemente elegante ha de interesarnos poco. No porque pertenezca a un nivel inferior, sino porque todavía nos conduce a esa zona estrictamente privada e incomunicable donde mandan los secretos resortes de la sensibilidad individual. En otro momento del transcurrir de esa actividad que llamamos «arte», quizá fuera necesario invertir los términos. Si el nuestro fuera un tiempo estabilizado, cómodo, resuelto; si tuviera la sólida seguridad de un fluir aristocrático y sereno, seguramente tendríamos que darle prioridad a este peculiar enriquecimiento del objeto artístico. Mas, por desgracia, no es así. En el hombre actual, la molicie necesaria para sumirse concentradamente en la re-creación, es un privilegio de clase, casi un pecado de concupiscencia, algo tan excepcionalmente solitario que casi parece un pecado terriblemente vergonzoso.

Aquí, sensibilidad individual significa reducción a lo meramente psicológico. Cuando hablamos de un Tapies marcado por el excelso estigma de la elegancia, pensamos en un cierto don de la proporción, una rigurosa medida en el modo de plantear la forma —materialización de la obra— y de controlar el contenido —fundamental impulso inicial—, por muy adentrado que este último esté en hondas nebulosidades rebeldes al dominio de las potencias humanas. Por lo tanto, estamos refiriéndonos a algo que nunca podremos com-

prender ni abarcar por entero. Su captación se adscribe al orden de las experiencias estrictamente personales, sencillamente porque carecemos, víctimas de la peor maldición contemporánea, de un patrón unitario para tomarle las medidas al mundo, a la vida, al querer ser, a los valores que nos son propuestos. Así, en este paroxismo de dislocación espiritual, tan exquisita cualidad de refinamiento debe quedar postergada casi como si fuera un perverso placer prohibido, pues entre la brutalidad y la sangre, entre habituales violencias y feroces luchas inciertas, conservar cosas tan sutiles y frágiles acaba pareciendo el último refugio de una mala conciencia acobardada por el salvaje griterío de la realidad.

Cualquiera que observe con los ojos bien despiertos determinados sesgos interpretativos del arte actual, habrá visto el juego deshonesto que intenta llevar una actividad humana hacia las orillas de lo misterioso, lo excepcional, lo radicalmente distinto, hasta el extremo de proponerla –por trasposición al absurdo– como «inhumana». Esta artera publicidad le ha sido aplicada a Tapies, al Tapies que (como usted, lector, y como yo) incluso forma parte de un comercio. Sin embargo, creo poder estar seguro de que el Tapies estigmatizado por la elegancia no puede creer ni en esa escenografía ideológica, ni en esos pedestales «pour épater le bourgeois». Un hombre con su capacidad de invención –inteligente, por lo tanto–, necesariamente ha de ser superficialmente soberbio, pero en su fuero interno debe estar repleto de una oculta humildad franciscana.

Posiblemente, de ahí le venga su formidable capacidad ponderativa, su administración, su portentosa contabilidad espiritual.

Eso sólo puede lograrlo la inteligencia, a la vez impulso y freno. A este propósito, es oportuno recordar que el arte de Tapies ha desembocado en una suerte de peculiarísima conciliación entre la elocuencia conferida a la materia y el juego constante, variadísimo, de un diccionario que abarca desde la forma organizada a la más absoluta disolución formal. Todos hemos visto cómo su portentosa inventiva plástica ha rechazado el recurso de la «serie» –tan socorrido para los artistas de hoy– para enfrentarse cada vez con un problema nuevo. Es uno de los contadísimos plásticos actuales que jamás echa mano del recetario, pues se sabe seguro de sus facultades en el fantástico avatar de ser siempre distinto sin perder ni un ápice de ese cotizadísimo pseudovalor que llamamos «personalidad». Ello confiere una diáfana lógica interior a los productos de su actividad estética, pues responden por entero a las exigencias tomistas de integridad, proporción y claridad, imprescindibles para que la mudez de la materia inyecte a la forma su esplendor y su elocuencia. Esto significa: saber hallar el límite donde deben frenarse las apelaciones a lo intuitivo, medir la interacción entre las partes y el todo, así como dominar –utilizándolo– el inframundo de lo sensible y psicológico. Lo cual debiera quedar demostrado –hasta dónde es posible «demostrar» algo en los vericuetos artísticos– por la sola observación de las obras, donde la distribución textural, las poten-

ciaciones tonales, la vitalización de las superficies y el uso contrapuntístico del grafismo o el signo, dicen elocuentemente que Tapies llega a esos resultados por el sublime camino de la inteligencia.

Para quienes todavía andan embelesados con las aparentes grandezas decimonónicas proporcionadas por la «estética de la sensibilidad», esta última afirmación resultará disminuidora, casi peyorativa. Para mí es justamente lo contrario. La función de la inteligencia es comprender. Y comprender es también abarcar, ensanchar, engrandecer. Es entender, desentrañar, conocer. De ahí que el arte de Tapies sea en estos momentos –casi con cada obra producida– un hito, un punto de referencia. Sencillamente, porque navega sobre las aguas del conocimiento. Las apelaciones a la pasión, al sentimiento, a la intuición, quedan relegadas al papel de instrumentos coadyuvantes sabiamente manejados, pues su catarsis, su purificación, su despojamiento, contribuye a elevarnos hacia la superior armonía del reino intelectual, el imperio sereno del conocer, incluso cuando hiere la materia, que parecía resuelta, con un gesto vivaz, incomprensible, misterioso; pues de ese saber que aspira a ser transparente, ha de formar parte –sin que nos venza en la vida– la llaga que anticipa el abismo de la muerte.

VICENTE AGUILERA CERNI

Fernando el Católico, 29.
Valencia.

Primera aproximación a la pintura de Tapies

Cuáles han sido las circunstancias en las que Antonio Tapies ha elaborado su pintura? He ahí la primera pregunta que se me ocurre al intentar una primera aproximación a su pintura. Porque abordarla por las buenas, tomándola como un hecho, aunque parezca muy positivo, me parece que es caer en el laberinto de un esteticismo del que no hay salida si no es a base de unas cuantas interjecciones admirativas o de repugnancia o bien, en último extremo, la indiferencia más banal.

Y me parece que no es ni la indiferencia ni el esteticismo los que nos pueden dar la clave de un hecho, la pintura informalista, que se desarrolla de una manera inquietante ante nuestros ojos.

Las circunstancias en las cuales Tapies desarrolla su pintura son las mismas ante las que se encuentran muchos millones de hombres, como primer número reducido unos treinta millones, y que, en diferentes gradaciones, las han encontrado hechas. Toda esta inmensa muchedumbre en medio de litigios y de luchas muy a ras de suelo, se esforzaba y se esfuerza en comprender algo, aunque la lasitud esté presente las más de las veces para la inmensa mayoría, y en este intento de comprensión se movían y actuaban.

Tapies, uno más entre los otros, se expresa a su manera y esa manera de expresarse, elevada a categoría

pública por las características de su oficio, podemos entender que, cuando menos, es un modo muy general de sentir, siempre teniendo en cuenta, claro está, los factores estrictamente personales que imponen una óptica precisa a las actuaciones. Pero no es de lo personal de lo que cabe hablar (su terreno es la biografía y para ayudar a comprender mejor lo que no es personal, lo colectivo), sino de aquellas circunstancias que afectan a la mayoría o quizá sería mejor decir al grupo o grupos dentro de los que se desenvuelve toda persona.

En uno de estos grupos, dentro del cual también me encontraba yo, estaba vigente la filosofía de Ortega y Gasset —y dentro de los grupos intelectuales de nuestro país, ¿dónde no ha estado vigente el pensamiento de Ortega, en pro o en contra?— y por consiguiente también estaba vigente el camino sin salida a que conduce esta filosofía. Es sabida la importancia que da a la vida, en su mezcolanza con la razón, la filosofía orteguiana y a la consiguiente mentalización de todos los actos vitales. Pero ahí nos quedábamos. Reconocíamos a la vida su papel fundamental y sin el cual todo es nada, pero al mismo tiempo controlábamos racionalmente todos nuestros quehaceres; vivíamos escudriñándonos cuidadosamente cada uno de nuestros actos y estos actos perdían consecuentemente su naturaleza viva, la espontaneidad de su fluir. Eran actos mentales ferozmente maltratados por la vida misma que en su imperativo nos lanzaba, de vez en cuando, a reacciones irracionales en las que muy oportunamente Nietzsche nos daba la mano y nos hacía creer superhombres,

más allá del bien y del mal, llenándonos de orgullo existencial, que nos daba el temple para decir que después de cada uno el diluvio y que por tanto cada uno acepta resignado su vida, la cual tiene que ser lo más trágica y dolorosa posible para que así sea más grande y fecunda. Nosotros no aspirábamos a nuestra felicidad sino a nuestra obra, pero por obra hay que entender nuestro proyecto personal, importándonos un comino y aun despreciando todo lo que fuere vida vulgar y cotidiana, la simple manera de ir haciendo la vida conjuntamente con los demás.

Por otra parte, el psicoanálisis nos hacía creer en la riqueza de nuestra vida interior y el surrealismo nos trazaba el camino para materializar esta riqueza íntima. Subjetivamente éramos hombres completos: sabíamos que la vida es un quehacer que se hace en todo momento, sabíamos que este quehacer hay que llenarlo y darle sentido con un proyecto, sabíamos que este proyecto era nuestra calidad de hombres superiores que llevan a cabo un mensaje insuflado por nuestra riqueza íntima, instalado dentro de nosotros desde nuestro nacimiento por obra y gracia de que es así, de que nos lo encontramos, y, además, teníamos un método para materializarlo en obra: el surrealismo, que nos daba absoluta libertad de acción y de procedimiento.

Para abatir todo lo que se opusiera a esta materialización del mensaje personal teníamos la credencial que nos había dado el dadaísmo, que nos permitía destruir todo cuanto se opusiera o pusiera trabas a la libertad sin límites que nos embargaba.

Habíamos triunfado en toda la línea; nos habíamos ido por la tangente. Por si fuera poco el existencialismo, del que sabíamos muy poca cosa, nos justificaba y daba temple al señalarnos que por otros ambientes también se daba crédito a nuestra forma de vida «integral».

He ahí, pues, un somero panorama de nuestras coordenadas espirituales, que fueron reforzadas por la lectura de Heidegger que nos hacía reflexionar en los arcanos del ser y de la nada, en la autenticidad vital y en la negación y muerte de todo, es decir, en la continuación en la simpleza y vulgaridad, cuando flaquea la meditación sobre el soberano problema que es el hombre, o mejor, el Hombre con mayúscula.

Pero el viento fue soplando; tras unas cosas vinieron las otras, la vida seguía igual y los problemas eran los mismos; teníase que encontrar una plaza al sol; había que dar una precisión al juego para no ser empujado de una casilla a la otra y ser rechazado por todas partes, porque la desgracia de todo ello era que no conseguíamos que nos tomaran en serio. Nos divertíamos pero comíamos en el plato que en casa nos habían preparado.

La vida de los demás seguía igual; meditaban sobre su suerte muy de tarde en tarde y cuando lo hacían raramente coincidían sus meditaciones con las nuestras. Conclusión: cada uno se fue por su lado, con el bagaje que había ido elaborando.

Y ahí encontramos a Tapies, solo, como tantos otros solos, saludándonos respetuosamente cada vez que nuestros caminos se cruzan. Tapies fue meditando; su

oficio le exigía plasmar sus meditaciones. Meditar sobre todo, para poder dar un contenido a sus telas.

Yo quisiera aquí intentar una explicación de sus cuadros. Los elementos para su comprensión creo que ya han sido dados. El problema personal frente a una realidad social, frente a una realidad que comprende a un grupo más amplio que el ya descrito y que luego se ha alargado más al atravesar los Pirineos. Media humanidad anda buscando una solución, una explicación a su vida y a su suerte, excepto los que ya la han encontrado. Tapies nos presenta sus meditaciones y su realización plástica, que él compara con la música, dejándonos como la misma música, siempre con la sed en la boca. Ciertamente la música con la que él compara sus pinturas no es aquella música que después de acabar nos deja tan tranquilos y satisfechos. Es aquella música a la cual uno va a buscar soluciones y que después de acabada nos deja más frenéticos, más impacientes porque nos ha contado una parte sólo del drama que quería desarrollar. Es aquella música cuyos primeros acordes ensartan ya con una pregunta y cuyos últimos acordes, después de mil dudas y de mil satisfacciones interiores, nos dejan anonadados y esperamos frenéticamente la respuesta en la continuación.

Si Tapies pintara de esta manera y no nos despertara una inquietud, sea del signo que fuere, no nos preocuparíamos de Tapies, como no nos preocupamos del mueble bien hecho y situado en su rincón. Si nos preocupamos de Tapies, es porque creemos encontrar en su obra un signo de nuestro tiempo; la plasmación

de una meditación personal sobre el horizonte hacia el cual se encamina el hombre. No hay hombre, no hay vida posible sin un horizonte hacia el que dirigir los pasos. Sin saber qué hacer, el hombre se consume y se devora a sí mismo.

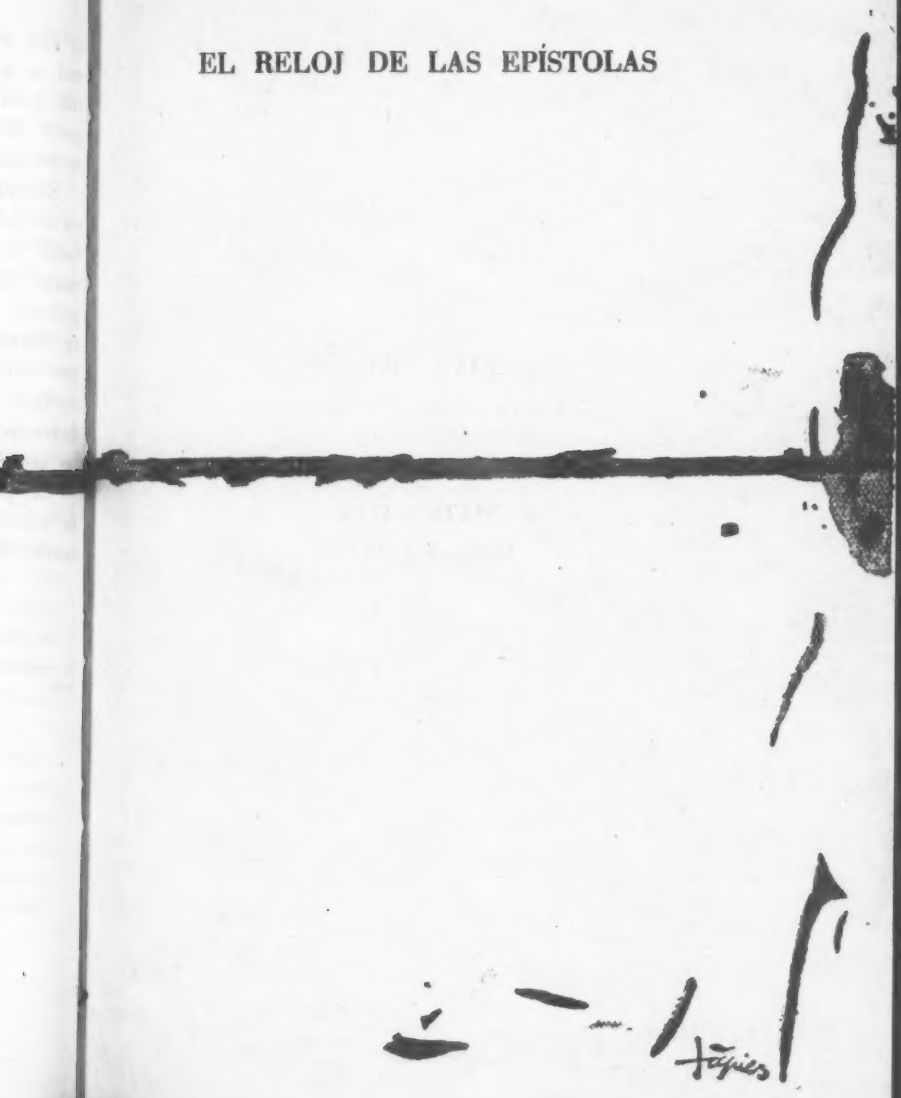
Cuando pienso en la pintura de Tapies, cuando veo sus telas, inmediatamente me pregunto: ¿a dónde vamos? Como no quiero huir por la tangente del esteticismo pienso que Tapies habla de algo, balbucea sobre algo, presenta muy claramente las tinieblas multicolores de un drama personal y colectivo, por motivos múltiples pero convergentes, que no se disipan y mantienen su cerrazón. ¿Por qué? Porque estamos en plena lucha y dudamos de cuáles son las mejores armas, cuáles son los mejores procedimientos para disiparlas.

La pintura de Tapies es para las gentes afectadas de ansiedad real o disimulada. Su obra habla claramente de la oscuridad en la que nos encontramos.

ARNALDO PUIG

54, Avenue de La Bourdonnais.
Paris.

EL RELOJ DE LAS EPÍSTOLAS



JOAN MIRÓ:

L'obra d'Antoni Tàpies...

•

J. PRATS VALLÉS:

Carta a J. E. C.

L'obra d'Antoni Tàpies està dintre la tradició d'aquestes explo-
sions que de temps en temps es produeixen a casa nostre i que commouen tantes coses mortes. Es autèn-
ticament barcelonina, amb irradia-
ció universal. Es per això que merei-
xa tota la meva admiració!

Miró.

17 | 60.
III

L'obra d'Antoni Tàpies està dintre la tradició d'aquestes explosions que de temps en temps es produeixen a casa nostra i que commouen tantes coses mortes. És autènticament barcelonina, amb irradiació universal. És per això que mereix tota la meva admiració.

MIRÓ

17-3-60.

La obra de Antonio Tapies está dentro de la tradición de estas explosiones que de vez en cuando se producen en nuestro país y que remueven tantas cosas muertas. Es auténticamente barcelonesa, con irradiación universal. Por eso merece toda mi admiración.

MIRÓ

17-3-60.

Carta a J. E. C.

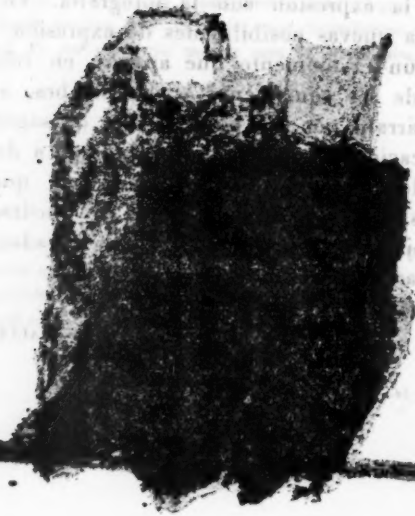
Amigo J. E. Cirlot.

Honrado y complacido de su invitación para el número de PAPELES DE SON ARMADANS dedicado al artista Tapies. No soy literato, mi lenguage es el fotoscap. Mi pasión es la expresión con la fotografía. Yo veo en la fotografía nuevas posibilidades de expresión. Una fotografía, según el momento que aparece en relación con otras puede ser equivalente a una palabra, a una frase, a un párrafo por sus posibilidades de sugestión, emoción, evocación, etc. Pero, esforzándome a demostrar mi agradecimiento y mi voluntad diré que las obras actuales de Tapies son como las piedras, la madera, trabajadas por el tiempo, pero creadas con una sensibilidad inteligente.

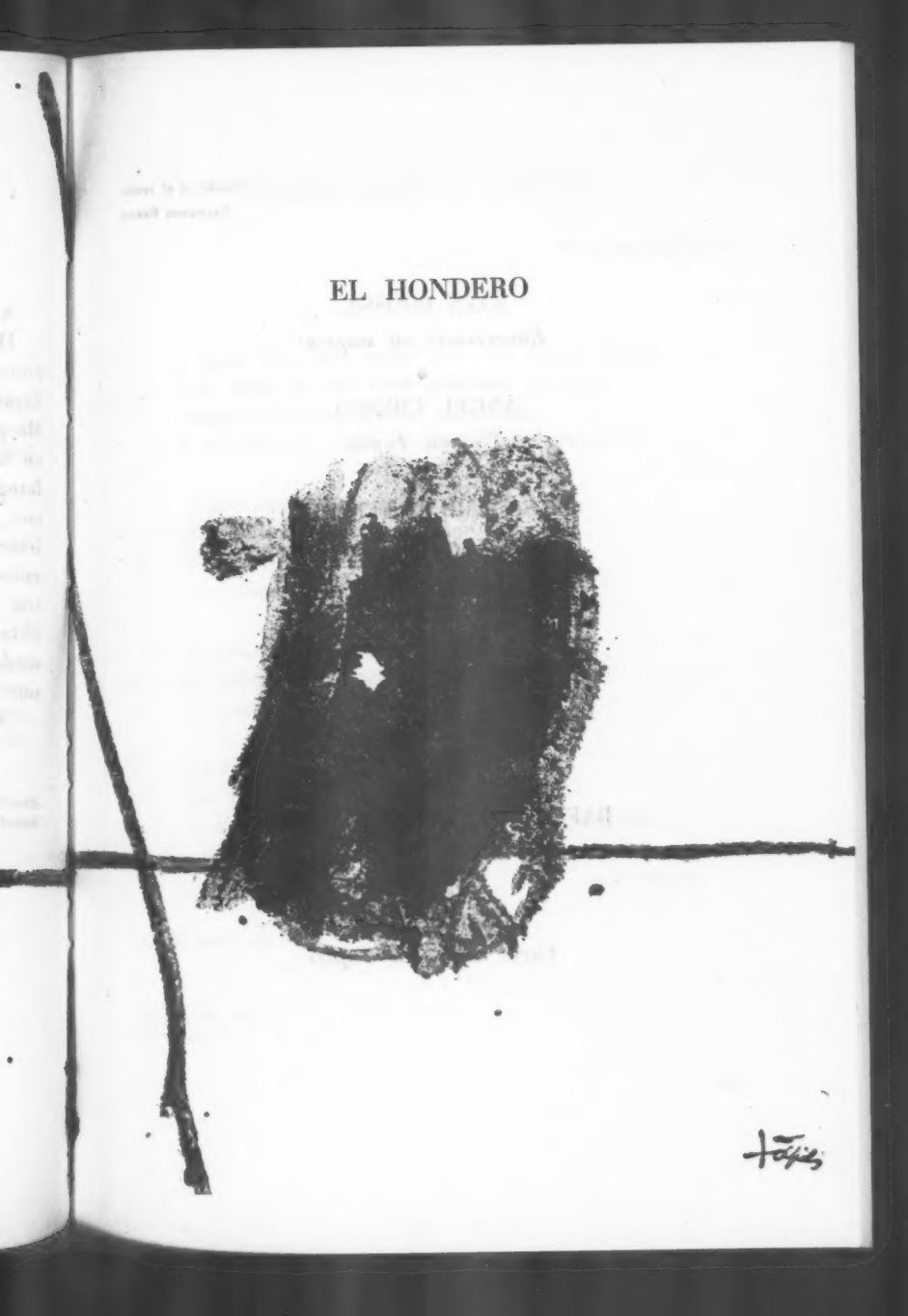
Afectuosamente,

J. PRATS VALLÉS

Rambla de Cataluña, 54.
Barcelona, 7.



EL HONDERO



Honda es el verso.
SALVADOR REDDA

JOAN BROSSA:
Enumeració en sospirar

•

ÁNGEL CRESPO:
Planeta Tapies

•

CELSO EMILIO FERREIRO:
Tapies, pintor de hoxe

•

ANTHONY KERRIGAN:
A Draught for the Painter

•

LLORENÇ MOYÀ GILABERT:
El solc

•

RAFAEL SANTOS TORROELLA:
Antonio Tapies

•

BLAI BONET:
Carta a Antoni Tàpies

Enumeració en sospirar

Per a Antoni Tàpies

¿Quin bou, per poder fer més força, brolla,
que rebo el vent amb plenitud de ruta,
sovint ben escopida la bombolla,
i al fons la part de mi sempre absoluta?

Acabi en punyiment de llança folla;
del laberint de xarxa faig permuta.
Clavo damunt la sorra que sadolla:
els sabres i les barres de la gruta,

la caixa on guardo la cadena molla,
la canya arrossegada que sorolla,
la palla de la perxa dintre l'olla;

curtes canyetes esberlant clofolla,
les roques escampades anant colla,
i el cos del peix fermat amb una argolla.

JOAN BROSSA

31 de març de 1949.

Balmes, 206, 3.º, 2.ª
Barcelona, 6.

Enumeración en suspiro

(Versión castellana autorizada por J. B.)

Para Antonio Tapies

¿Qué buey, para mayor esfuerzo, brota, que recibo el viento con plenitud de camino, bien escupida con frecuencia la burbuja, y en el fondo mi parte siempre absoluta?

Acabe en punzada de lanza loca; doy en permuta el laberinto de red. Clavo en la arena que sacia: los sables y barras de la gruta,

la caja donde guardo la cadena blanda, la caña arrastrada que alborota, la paja de la percha dentro de la olla;

cortas cañitas partiendo cáscara, las rocas esparcidas en grupo, y el cuerpo del pez atado con una argolla.

*

Planeta Tapies

Geografía para una historia
cuyo principio y desenlace
desconocemos –sólo el nudo
apretándonos la garganta–,
llaman al tacto y a los ojos
tus despiadadas estructuras.

Corren las cosas tantas leguas
desde su cauce hasta los lienzos
que de tan próximas se ocultan
y de su voz hacemos pausa.
Sólo sustancias y raíces
salvan el fuego que consume
las apariencias, los disfraces:
apaga el tiempo sus hogueras.

Cada burbuja, cada lago
de materiales, cada herida
leve o profunda, ata y desata
tantos pasos, tantas angustias
y tanto amor almacenado
que, pugnando por liberarse,
llega un rumor embravecido
de personajes invisibles
que se asesinan o se abrazan.

No la pirámide ni el plinto,
no intercolumnios ni metopas,
no la desnuda, no la verde
perecedera forma erguida,
sino el latido, la distancia,
la salvación y los naufragios
muestran sus cuerpos nunca vistos,
hablan su idioma con urgencia.

Ampliación de los impulsos
o miniatura del paisaje,
sobre las telas brotan lavas
y anida el aire iluminado.

Tropezando en las hendiduras
y salvándose en las raíces,
el tiempo queda entre tus redes
y nos descubre sus secretos.
Siglos y siglos reunidos,
como las nieves en los pozos,
muestran el cielo cerca o lejos
y los orígenes delatan.

Así, la voz de tu pintura
no como el río corre y canta:
se abren las aguas y en el fondo
muestra lo eterno sus paisajes.

ÁNGEL CRESPO

Apartado de Correos 14.175.
Madrid.

Tapies, pintor de hoxe

I

CREDO

Eu creo que iste mundo é moi fecundo
e que hai algunhos rios hidroeléctricos,
pero que o ventre das doridas nais
sexan montós de trigo,
nunca podrei creelo.

Creo que a lúa é aquela cousa
que está no teito da noite,
pero que o avión que pasa rum, rum,
fungando por enriba, sexa insecto,
nunca podrei creelo.

Creo que os homes pecan sete veces,
por sete veces sete cada dia,
creo na xeometria,
creo no átomo tan pequeniño,
pero que haxa unhos seres
capaces de leer tranquilamente os xornales
sin sentir tremer de noxo as visceras,
nunca podrei creelo.

Cambio de teima e por exempro digo:
Elisabet un ciclón made in USA,
sementou o Caribe de cadáveres.
Bombas en seta, pun e tiranias,
negro linchado en Little Rock, Arcansas,
os dereitos do home en guerra fria.

Cambio de teima e verbigracia digo:
Qué disgracia tan grande ser poeta,
oficio de chorar sin cobrar nada,
oficio de cuspir na mar inmensa
e de chantar pancartas no deserto.
(Poetas conformistas desta terra,
–testicular emporio de esqueletes–
mentras o home loita, chora e sofre,
cantai a violeda, a margarida,
e desfollai a rosa reticente
dos vosos mínimos problemas...
decide si a todo e medraredes).

Cambio de teima para decir ecétera,
ecétera, xa sabes, en voz baixa,
con puntos suspensivos
que mostran as palabras prohibidas
que loitan por sairme,
que xa me están saindo
con forceps de xenreira e mala uva:
hai algo que está podre en Dinamarca
e fede que alcatrea dende sempre.
Dempois entonarei un gran Tedeum

laudamus optimista pra dar gracias
ao ceo poderoso
que me labrou esi como me vedes,
pedra deixada, cousa estremecida,
canle de tempo e sono. Digo, un home.

II

NON ME MIRES

Xa tódolo teño visto.
O que mirei un dia
coma unha pedra pésame nas pálpebras.
Pesadume de ollar, ¡cómo me dóes!
Eu vin medrar os lobos,
vin nascer os cercados
e vin baixar as cinzas
por canles sanguiñentos.
Eu fun até os volcás e tiven fogo
nas maus. Vin pasar ringleiras silenciosas
de mozos feitos homes de repente.
Chap, chap, chapoteaban
as suas botas sobre a lama.
Vin condenados a morte
c-unha coroa amarela anvolvendo
os seus rostos casi caliveras.
Vin camiños ateigados de mortos

mirando cara o ceo, preguntando.
Vin a Dios encadeado. Vin a libertá xunguida.
Vin falsos paradisos
de escarnio e de inxusticia.
Vin escravos cantando.

Meus ollos firen. Non-os mires.

CELSO EMILIO FERREIRO

Gil, 4.
Vigo.

Tapies, pintor de hoy

(Versión castellana del autor)

I

CREDO

Yo creo que este mundo es muy fecundo
y que hay algunos ríos hidroeléctricos,
pero que el vientre de las doloridas madres
sea un montón de trigo,
eso nunca podré creerlo.

Creo que la luna es aquella cosa
que está en el techo de la noche,
pero que el avión que pasa, rum, rum,
bramando por encima, sea insecto,
nunca podré creerlo.

Creo que los hombres pecan siete veces,
por siete veces siete cada día,
creo en la geometría,
creo en el átomo tan pequeñito,
pero que haya algunos seres
capaces de leer tranquilamente los periódicos
sin que sientan temblar de asco las vísceras,
nunca podré creerlo.

Cambio de tema y por ejemplo digo:
Elisabet un ciclón made in USA
sembró el Caribe de cadáveres.
Bombas en seta, pun y tiranías,
negro linchado en Little Rock, Arcansas,
los derechos del hombre en guerra fría.

Cambio de tema y verbigracia digo:
Qué desgracia tan grande ser poeta,
oficio de llorar sin cobrar nada,
oficio de escupir sobre el mar inmenso
y de plantar pancartas en el desierto.
(Poetas conformistas de esta tierra
—testicular emporio de esqueletos—
mientras el hombre lucha, llora y sufre,
cantad a la violeta y a la margarita,
deshojad la rosa reticente
de vuestros mínimos problemas...
decid que sí a todo y medraréis).

Cambio de tema para decir etcétera,
etcétera, ya sabes, en voz baja,
con puntos suspensivos
que enseñan las palabras prohibidas
que luchan por brotarme,
que ya me están brotando
con forceps de cabreo y mala uva:
hay algo que está podrido en Dinamarca
y huele que apesta desde siempre.

Después entonaré un gran Tedeum
laudamus optimista dando gracias
al cielo poderoso
que me labró así como me veis,
piedra dejada, cosa estremecida,
cauce de tiempo y sueño. Digo, un hombre.

II

NO ME MIRES

Todo lo he visto ya.
Lo que miré un día
me pesa en los párpados como una piedra.
Pesadumbre de mirar, ¡cómo me dueles!
Yo he visto crecer los lobos,
vi nacer las cercas
y vi bajar las cenizas
por cauces sangrientos.
Yo fui hasta los volcanes y tuve fuego
en las manos. Vi pasar hileras silenciosas
de jóvenes, hechos de pronto hombres.
Chap, chap, chapoteaban
sus botas sobre el fango.
Vi condenados a muerte
con una corona amarilla envolviendo
sus rostros casi calaveras.
Vi caminos atestados de muertos

mirando hacia el cielo, preguntando.
Vi a Dios encadenado. Vi la libertad uncida.
Vi falsos paraísos
de escarnio y de injusticia.
Vi esclavos cantando.

Mis ojos hieren. No los mires.

C. E. F.

A Draught for the Painter

The incidence in Tàpies persistent wall
is not the essential scrawl, the hall-
mark of affiches' water marks

bones of pronunciamentos or caterwauls
of scaled pear-orchard falls
larks eaten unboned in parks

But is most likely
the genius loci
started from old
stone and cold
seething the surface
or Noah's circus

flaring bestial purpose in the showering boles of a fired lynching-tree

ANTHONY KERRIGAN

Dos de Mayo, 21.
Palma de Mallorca.

Un trago por el pintor

(Versión castellana libre autorizada por A. K.)

La incidencia de Tapies en la persistente pared
no es el garabato íntimo, tampoco la marca fiel
del contraste: no la sola filigrana del cartel,

huesos de pronunciamientos o maullidos de la piel
los muros-cataratas-huertos, perales en plantel,
alondras consumidas, sin hueso, en parques a cordel.

Pero es natural:
el genio local
funde en pedernal
viejo e invernal,
hirviente, superficial.
También el circo de Noé.

Centelleando su bestial propósito sobre el chaparrón
de savia que cuece en el disparatado árbol de los
linchamientos.

C. J. C.

El solc

MEDITACIÓ DAVANT UNA PINTURA DE TÀPIES

Només un solc acolorit, potser...
Aquesta soledat àrida em puja
i és fa tacte als meus ulls. ¿Heu vist concòrdia
entre cor i pensament? Llavors s'arbora
molt més potent que mai la intacte i crua
realitat. Un os ressec al marge,
o al solc mateix del teu alè, no és esca
ni oblit, és el suport d'aquella antiga
carn que estremia una paraula sola.
Jo també m'estremeixo i colgo amb tota
la meva carn brutal aquesta cosa
perdurable, que et sembla una esca inútil
i és ben bé un tronc d'experiments, la fibra
que t'alça el front i et fa mirar celísties
amb ulls tàctils mesells de claps de fosca.
No sé per què tanta despesa vana
per a uns, i per a mi que sóc mà closa
aquest regatejar-me i aquest plànyer-me
fins, quasi i tot, l'alè. ¿O és que, tal volta,
és virtuós el despessec i indigne
qui amb gúbies d'amor cisella somnis?
Si fos l'oblit una paraula fàcil
per a la polpa, o si el record dormia
al fons mateix del vegetar més núbil,
un solc acolorit no fóra cosa
massa greu: la gambada el creuaria...

Perquè, púdicament, só, adesiara,
dits revinclats sota aparença mansa,
jo voldria florir; girar la gleva
que em sustenta l'arrel, eixa urpa dúctil
però tenaç; voldria subornar-me
a mi mateix amb infantils promeses
i ésser la insigne lassitud de l'ona
sota un disfrès bonic de mà crispada.
Però ja ho veis, sols un osset immune
emmaleeix el foc del meu amor.
I, amor, no ets per a mi! Ja altres et xuclen
com qui xucla una gràcil cigarreta
i en llança el fum... Doncs, ja que no l'amor,
insensibilitat, desencabrita'm
l'insòlit flumicell de cada vena.

Només un solc acolorit, potser...

LLORENÇ MOYÀ GILABERT

Pedro de Alcántara Peña, 24.
Palma de Mallorca.

El surco

MEDITACIÓN ANTE UNA PINTURA DE TAPIES

(Versión castellana autorizada por Ll. M. G.)

Sólo un surco en color, acaso sea...
Esta soledad árida me sube,
se hace tacto a mis ojos. ¿Hay concordia
entre amar y pensar? Luego se yergue
más potente que nunca la alta y cruda
realidad. Seco, un hueso en el camino
o en tu aliento hecho surco, no es ni yesca
ni olvido, es el soporte de la antigua
carne que una palabra estremecía.
Yo me estremezco de igual modo y cubro
con brutal carne esta durable cosa
que tú imaginas que es la yesca inútil
y es un tronco experimental, la fibra
que te obliga a mirar la luz con ojos
táctiles y repletos de penumbras.
No sé por qué tanto derroche vano
para otro y para mí —mano cerrada—
este regatearme y discutirme
hasta el aliento mismo. ¿O es que, acaso,
es virtuoso el derrochar, e indigno
con cinceles de amor esculpir sueños?
Si olvidar fuese una palabra fácil
para la pulpa y el voraz recuerdo
durmiese en nuestro vegetar más núbil,
un surco coloreado nunca fuera

muy grave: un solo paso lo cruzara.
Porque soy, con pudor, tacto de dedos
crispados bajo una apariencia mansa,
quisiera florecèr, volcar la tierra
que nutre mis raíces: garra dúctil
pero tenaz; quisiera sobornarme
a mí mismo con dones infantiles
y ser la insigne lasitud de la ola
bajo un disfraz de manos bien crispadas.
Mas ya lo veis, un huesecillo inmune
el fuego de mi amor así emponzoña.
Y, amor, ¡ya no eres mío!; otros te sorben
como quien sorbe un grácil cigarrillo
y lanza el humo... Ya que no el amor,
insensibilidad, desencabrita
los insólitos ríos de mis venas.

Sólo un surco en color, acaso sea...

B. C.

Antonio Tapies

Sí, sí, nos queda sólo
la ira que se oculta en la renuncia,
como tras muro hostil o como amargo
silencio que aún quisiera hablar un día.

Ah, cuánto os odio, viles
susurros de delicia consentida
en donde vez tras vez y en donde siempre
mentira es la belleza que se dice.

Por eso yo no os hablo,
como pudiera hacerlo, con palabras
hermosas y visibles, que os permitan
soñar aún, seguir durmiendo,

poblada la nocturna
cerrazón del reposo por amables
trasuntos de vigilias que vosotros
apenas si sabéis que fueron nunca.

Sí, sí, también camino,
como vosotros ciego, contra el aire
petrificado de la noche antigua,
corroído en su entraña nuevamente.

Y contra el sordo muro
que el tiempo ha levantado en nuestra sangre,
la nada y el silencio enfurecidos
dirán lo que se calla en las palabras.

RAFAEL SANTOS TORROELLA

Muntaner, 448, 3.º, 1.ª
Barcelona, 6.

Carta a Antoni Tàpies

Antoni, avui, a moltes fulles grogues
d'aquest octubre mil nou-cents seixanta,
juro, damunt la teva calç, que espero
la pau únicament de la terra ogra.
Estic amb tu en aquesta humilitat
que no té fi, del guix, la sorra blanca
del marbre i de la mar, en l'alegria
definitiva de la cendra: fina
sorra mansa de l'home. En tu no cruix
de greu vergonya, de desesperança,
la terra, esquerpa de verdor, dentada
com un lleó amagrit, d'aquesta pàtria.
(Espanya sempre ressuscita morta,
l'ànima al sol, el cos a la cassola
de l'orgull i la sutza. Espanya calla
i batega de negre, ferma entre
la dignitat i el cuc. Espanya, amb gest
de núvol gris, el llarg dijuni enganya.
Velázquez, Zurbarán, l'Escorial,
Valdés Leal, Juan Gris, Antoni Tàpies,
són el coratge adust d'aquell qui alhora
s'amora el cor i allisa la mortalla.
Aquí el dolor és fet de ferro dolç.
Espanya té els crucificats de plata.
Això diuen en cara, en creu, aquesta
és la flor del taüt on bull Espanya.)
Però tu, també fondo com la rel i senyor
com l'octubre emboirat, t'has unit a la nova

comunitat del regne de la terra.
Cerns la pols. La pols pastes. De pols t'untes.
De pols et guardes. De pols pintes. Tens,
mentre treballes, la senzilla forma
de l'obrer solitari. Amb el ciment
i el gres del món, s'hi aguanta,
no el blanc pedreny, com els anyells endut
del camp a la ciutat, sinó la grapa
dels teus braços, la forca tenaç, tendra,
que, com l'heura, te puja per les cames.
Les mans de tallar el pa, de dir a la dona
que cal fer créixer més la soledat
per a no veure'n tan d'a prop la llinda,
són el pinzell de la pintura.
Pintes amb l'home, mentre el cruent regne
de l'home és despintat,
perquè una creu és cadascú, una creu
mineral, on hi viu crucificada
la constel·lació dels ulls. Antoni,
quan siguem tots ben aterrats de terra
enterradora, quan anem vestits
de fum i de clamor com les locomotores,
gira el cap endarrera. Veuràs tota
la mansa terra de l'octubre, plena
de verdor nova, de safrà silvestre,
de tu que ho mires com una primavera
que el poble jutja com de minories...

BLAI BONET

Palma, 74.
Santanyí (Mallorca).

Carta a Antonio Tapies

(Versión castellana autorizada por B. B.)

Antonio, hoy, a muchas hojas amarillas de este octubre de mil novecientos sesenta, juro, sobre tu cal, que únicamente espero la paz de la tierra agria. Estoy contigo en esta infinita humildad del yeso, la arena blanca del mármol y del mar, en la alegría definitiva de la ceniza: fina arena mansa del hombre. La tierra de esta patria, arisca de verdor y dentada como un león enflaquecido, no cruje en ti de sombría vergüenza ni de desesperanza. (España siempre resucita muerta, el alma al sol, el cuerpo en la cazuela del orgullo y el hollín. España calla y palpita de negro, firme entre la dignidad y el gusano. España, con gesto de nube gris, engaña el prolongado ayuno. Velázquez, Zurbarán, El Escorial, Valdés Leal, Juan Gris, Antonio Tapies, son el coraje adusto de aquel que a un tiempo se macera el corazón y alisa la mortaja. Aquí el dolor está hecho de hierro dulce. España tiene crucifijos de plata. Esto dicen en cara y en cruz, ésta es la flor del ataúd donde hierve España). Pero tú, hondo también como la raíz y señorial como el octubre nebuloso, te has unido a la nueva comunidad del reino de la tierra. Ciernes el polvo. Amasas el polvo. De polvo te unges. Del polvo te guardas. De polvo pintas. Tienes, mientras trabajas, la sencilla forma del obrero solitario. Con el cemento y el gres del mundo no se sostiene la blanca piedra traída del campo a la ciudad como las ovejas,

sino la zarpa de tus brazos, la horca tenaz, tierna, que, como la hiedra, se te sube por las piernas. Las manos de partir el pan, de decirle a la mujer que hay que acrecentar la soledad para no verle el umbral tan de cerca, son el pincel de la pintura. Pintas con el hombre, mientras el cruento reino del hombre se despinta, porque cada hombre es una cruz, una cruz mineral, donde vive crucificada la constelación de los ojos. Antonio, cuando estemos todos bien empapados de tierra enterradora, cuando vayamos vestidos de humo y de clamor como las locomotoras, vuelve atrás la cabeza. Verás toda la mansa tierra de octubre, llena de verdor nuevo, de azafrán silvestre, de ti, que contemplas todo como una primavera que el pueblo juzga de minorías...

*

EL BANDO DE LOS ÁNGELES

When an artist deserts to the side of the angels, it is not most odious of treasons.

ALDOUS HUXLEY

MICHEL TAPIÉ:
Una profundidad cualitativa

•

JUAN EDUARDO CIRLOT:
Metafísica de Tapies

•

UMBRO APOLLONIO:
Arte de Tapies

•

JACQUES DUPIN:
Nota sobre Tapies

•

FERNANDO CHUECA GOITIA:
Tapies, pintor del devenir

•

UDO KULTERMANN:
Antonio Tapies

•

PIERRE RESTANY:
Tapies y la vida total

•

HERBERT READ:
Antonio Tapies, su arte

Una profundidad cualitativa

El mensaje de Antonio Tapies es esencialmente un objeto pictórico, muy difícil de traducir en palabras, pero acaso aparece aquí la situación límite de un problema, pues la pintura es creación total y nada, sino ella misma, comienza realmente allá donde las palabras abandonan la partida. Esto plantea por primera vez un problema capital de la estética del mañana: Tapies objetiva sus sueños metafísicos en pinturas objetos, al margen de toda alusión verbal. Como los letrados orientales, cree que lo esencial es sentir y que toda inútil explicación podría peligrosamente debilitar la sensación. Recuerdo ahora al joven pintor Lauquin, que elabora un mensaje simbólico muy personal; a un amateur que le pedía una explicación le contestó que, si había dicho algo en pintura, era evidentemente porque no podía decir aquello mismo con palabras. El arte pictórico actual ha conquistado por fin su total autonomía, aunque ello no guste a los que no amando a la pintura por sí misma, le buscan las coartadas de lo figurativo o de lo «poético». Hablo aquí sólo a los amantes de la pintura.

Por mi parte no amo sino la buena pintura, lo que tiene el don de escandalizar a cierto número de críticos y de amateurs insatisfechos que invocan un climax dichoso en el nombre de un sórdido neo-dadá oficial y folklórico. Estoy al lado de lo que la civilización

puede proponer de más alto por una difícil cualidad de logro. El mensaje de Antonio Tapies es profundamente artístico, y no digo esto por azar; ayer todavía él mismo me decía que ganar mañana la difícil partida que hoy se juega no es sino cuestión de profundidad. Estamos lejos aquí, ¿no es verdad?, de las banderas firmadas, de las máquinas que no funcionan y de todos los demás juegos que impiden pensar. Pero una vez más nos hallamos muy cerca del admirable mensaje de Gauguin: «Yo busco, no en torno a mi mirada, sino en el centro misterioso del pensamiento». La obra de Tapies, con su autonomía cualitativa, replantea el gran problema que es el arte de vivir, donde el arte —simplemente— encuentra con normalidad una jerarquía aceptada naturalmente, un lugar digno de él.

MICHEL TAPIÉ

4, Rue des Morillons.
Paris.

(Versión castellana de J. E. C.)

Metafísica de Tapies

Por su abandono del mundo fenoménico, la obra de Tapies representa una negación de la realidad corpórea, sometida a las leyes del tiempo y del objeto. Por su mineralización de la imagen, la obra de Tapies implica un hundimiento más profundo en la realidad de la materia. Este doble y contradictorio proceso queda modificado en sus mismas raíces por el componente de sublimación, al que este arte debe su calidad de tal y su extraordinaria belleza. De otro lado, la paradójica reinserción de la *meta*-física en la física, con la negativa a escindir los universos del espíritu y de la materia, corresponde con exactitud a una posición ideológica del presente, que tanto rechaza ciertas concepciones según las cuales todo agente espiritual ha de contraponerse a la «porción diferenciada del espacio observable» (materia), como las que niegan la trascendencia del universo real y su tensión en «crecimiento» hacia estados cada vez más puros, conscientes, regulares y perfectos. La misma pintura de Tapies, en su evolución desde hace unos años hasta el presente, señala la irreversibilidad del proceso cósmico, por la frecuencia cada vez mayor de imágenes en las cuales se producen ordenaciones espontáneas, de regularidad mística, y composiciones estructuradas en torno a uno o dos centros (círculos o

elipse manifiestos o latentes). En el dominio del color las expresiones peculiares a los matices, analizadas y corroboradas por la psicología experimental, apoyan con fuerza y constancia tales tendencias. Prevalecen los colores ctónicos: marrón, ocre, siena, pardo, gris amarillento, arenoso, blanco calcinado. Pero violentas apariciones de rojo, azul, violeta y negro exponen la frecuencia con que el sentimiento (mensajero del espíritu e índice de la tensión entre éste y la «jaula» de la constricción espaciomaterial) lucha, sufre y se revela contra «lo que es». El progresivo predominio de blancos de mármol, alabastro y marfil, en imágenes centralizadas, con elementos simétricos, es decir, mentales y cristalinos, ratifica y acompaña de modo paralelo a la creciente abundancia de composiciones que implican la mera sublimación de un estadio geomorfológico. A la vez imponen un aumento del valor *construcción* y organización sobre el espasmo de la *destrucción* y la desorganización, señalando que la superación de estas fases negativas del Ser sólo se puede producir por una concentración progresiva de lo claro, ordenado y puro en torno a un centro, el cual –obvio es decirlo– se identifica por necesidad con el «motor inmóvil» de la filosofía aristotélica y con el eje de la «rueda» de las religiones orientales, así como con el «agujero» que señala, en el símbolo del cielo de la mística china, la vía por la cual se puede abandonar el mundo del espacio para acceder al inespacial (y por lo tanto intemporal e inmaterial). Pero esta última identificación, en Tapies, sólo está apuntada. Hasta el presente,

su arte, como decíamos al iniciar estas líneas, está sólidamente aferrado a la equivalencia: materia=espíritu; espacio = pensamiento. Dicha situación espiritual del artista corresponde sin duda a un doble impulso: de un lado, la necesidad de admitir y servir a la trascendencia, esto es, al impulso de todo lo creado (incluso de la arena y del barro) hacia la lejana perfección; de otro lado, la repulsa a aceptar aquellas explicaciones de lo real que cortan el epifenómeno espiritual y lo «sirven» sin soporte alguno. Tapies cree en la materia. La sufre. La usa. La precisa. Pero sabe que esa materia *es* el espíritu, aunque en grado variable, que puede ser manifestado por la estructura y el orden. De ahí su pasión por buscar en el seno de esa misma materia los caminos oscuros que conducen al «centro» místico y misterioso. La obra de este artista, en su significación descrita, se sitúa más bien en la corriente de la filosofía de la ciencia que en la de la metafísica «pura» y deslindada. Parece haber influido en su principio estético la geología, la historia de la evolución de las materias inorgánicas, a la manera que aparece en un Teilhard de Chardin. No se trata de aquel «materialismo muy espiritual» de que hablara Renán, en sus especulaciones sobre los celtas, pues el concepto de materialismo se aplicaba sobre todo a formas de vida. Ni creemos que este impulso se detenga en lo que Simone Weil quiso expresar al decir: «todo hombre aspira a inscribirse a sí mismo en la materia», sino que procede de una problemática más honda: la que concierne al origen y destino del universo. ¿Llegará

Tapies a expresar una «separación» del principio espiritual respecto a la materia? ¿O permanecerá en su «eterno retorno», con ciclos de destrucción y construcción, orden y desorden, tectónica y convulsión, dentro de un complejo cerrado «materia-espíritu»?

JUAN EDUARDO CIRLOT

Herzegovina, 33, 6.°, 1.ª
Barcelona, 6.

Arte de Tapies

Es sabido que Antonio Tapies, después del período de los *collages* y de los *grattages*, pasó por una etapa que puede calificarse con cierta aproximación de surrealista, si se tiene en cuenta que el pintor reunía en sus telas objetos y figuras, mejor, fragmentos de objetos y figuras los más dispares y menos asociables entre sí en un orden de significación lógica. Tales figuraciones fantásticas no arrojaban luz, con todo, sobre trasfondos sexuales ni sobre contingentes mágicos; más bien profundizaban en un juego de sustituciones con el cual Tapies se quería liberar de una acuciante desazón. El medio también era análogo al empleado por los surrealistas ortodoxos, más por una desorientación nihilista que anárquica. Pero la batalla entablada contra las razones convencionales del hombre no conducía finalmente a una derrota; más allá de la duda, prometía la llamada a la resistencia. Esto es tanto más cierto cuanto que, en dichos cuadros, aparecían fuerzas apremiantes, emanadas de la heterogeneidad de los diversos objetos que destacaban contra los fondos. Se reprimía allí una irritación más que una inquietud y acaso no se simulaba en ellos ni un interrogante. La protesta se limitaba a la creación de un refugio fuera del tiempo, donde, como en la pintura italiana llamada «metafísica», los objetos surgían privados de su significado, principalmente para asumir así el carácter menos fácil, momentáneo e improvisado, de

un recuerdo perdido, casi aberrante. De este modo, Tapies se separaba de la vida, emigraba a una región donde el espacio era inmóvil, precisamente sin tiempo, abandonando así esa vida inútil más allá del muro.

Actualmente, desde el año 1952, Antonio Tapies ha rehusado cualquier ayuda de la realidad objetiva, arriesgándose primero a la ambigüedad de las apariciones inesperadas, de pesadilla. Hoy va a la búsqueda de reacciones al límite de las sorpresas menos visibles y clamorosas, aquellas que no hacen ruido. Todavía no da valores, ni medidas, sino sólo proyectos y aún son racionalmente inexplicables las formas, la materia, los signos, como lo fueran antes los objetos, aunque se pudieran nombrar. No hay remedio: libertad y ausencia se hallan tan sólo en esta ausencia comprobada, en esta denuncia, en este hermetismo. He aquí entonces la figuración del muro, opaco pero no carente de sensibles variantes en su miseria. Ni aun menos vale la pena de cambiar por un objeto con nombre la sordidez y el vacío que se quieren acusar: símbolo o alusión, el objeto se ha transformado en un rudo tonalismo con sus bellas y estudiadas hendiduras. Hay que reconocer que Tapies se sirve de la vitalidad de la materia, pero sin aceptar nunca su ocasionalidad; algo a semejanza de los italianos Burri y Fontana, con los cuales está evidentemente emparentado, que rechazan cualquier recuperación de sugestión fenoménica para reflejar un problema más meditado sobre cuanto hay de árido, de escabroso, de desolado en el universo de las formas y de los colores. Donde se ha perdido

toda confianza, por no decir toda alegría, se simula el fósil, el residuo, el revoque: superficies en las que la historia se ha congelado o extraviado, o bien ha dejado una huella débil y mal discernible. Contra el convulso antirracionalismo de lo informal se opone así un rigor mental que proviene del mismo malestar que aquél y que igualmente no lleva a ninguna solución plausible, porque queda insatisfecho. También el orden de Malevitch, sus áreas monocromas padecen el mismo origen, mientras que Mondrian, con sus campos vivaces y sus rectos límites de zonas creaba precisamente lo opuesto a la pasividad. En ambos, sin embargo, surgía un ritmo. En Tapies, por el contrario, todo está inmóvil y sólo si se mira un poco a lo largo se tiene la sensación de que algo ha ocurrido detrás de aquella dura y opaca inmovilidad. En cierto modo, tal vacío no es angustioso, no da miedo; es la expresión de un dolor que en el mismo ha encontrado algo superior a cualquier otra esperanza, casi una mayor seguridad y una mayor eternidad. Aquí, dentro de sí mismo, quiere capturarse.

Hemos dicho antes que Tapies formula proyectos. Vamos a explicarnos: Tapies no realiza composiciones, sino verdaderos proyectos formales de sistema abierto, como abierta es precisamente una forma orgánica, infinita pero definida. Por esto es absurdo querer calificar tales creaciones: ellas se benefician de tal modo de una perentoriedad tan evidente que no admiten semejantes evasiones. Existe un núcleo en cada una de ellas. En torno a ese núcleo se van graduando

relaciones de materia y de signos con tal precisión y autoridad que se destruye cualquier fetichismo y se instaura en su lugar un *continuum* en que el sistema queda subordinado realmente a su independencia y su desnudez. Anulada la imagen o el objeto, no hay salvación sino en la paridad de valor reiterada por la disponibilidad cualitativa, y por lo mismo expresiva de cada uno de los gestos artísticos con los cuales el pintor descarga su propia responsabilidad creadora.

En la actualidad, después de las contaminaciones de ascendencia psicológica y literaria que le afectaron por algún tiempo, Tapies ha llegado a una intensidad tan inaudita de forma silenciosa, para confiarle un proceso de privilegiadas condiciones de estructura abierta en la cual el acontecimiento formal resulta indudable e insustituible. Puesto que lo que vale en tales creaciones es precisamente la espontaneidad independiente, absolutamente al margen ya de todo engaño por parte de esquemas de los que se ha abusado y que, por lo tanto, carecen de legitimidad histórica.

La historia que Tapies ha relegado más allá del muro, se ha representado inesperadamente en la solución idiomática que él ha hallado mientras experimentaba un nuevo sistema de totalidad expresiva. Desde entonces rechaza lo fortuito, aquello que adoptara en el momento llamado surrealista, y se sitúa en la plataforma de una experiencia viva a la cual no aporta ventajas ningún elemento semántico, sino una verificación interna de las intencionalidades que se pueden garantizar a los puros elementos del idioma, una vez despojados de

sus vestes convencionales, codificadas y por lo tanto retóricas. Puesto que la historia verdadera no está tanto en los episodios visibles cuanto en los datos que permanecen secretos, o bien en aquella serie de relaciones que enlazan un detalle con otro, un pormenor con otro, de modo tan estricto que por fin constituyen una red preliminar para la captura de un acontecimiento determinante. Así podemos decir que también el vacío silencioso de Tapies está internamente articulado y no escapa a la ley indestructible de la calificación estilística. Veamos el muro, o veamos el nudo de dilemas inextricables, la expansión de lo individual en cuanto espíritu operante aparece irrefutable. En este sentido, el espacio asume vastedad y toma contacto con el tiempo en el esfuerzo por resolver una garantía institucional, de extrema importancia para la realización de hechos de autoridad concreta y efectiva, estimulados respecto a la miopía demagógica de los retardatarios, peor, de los reaccionarios.

UMBRO APOLLONIO

Ca'Giustinian.
Venecia.

(Versión castellana de E. S.)

Nota sobre Tapies

Por su austera intransigencia, por su pureza, por su abrupto acceso que no nos otorga la limosna de ninguna facilidad ni de ningún reposo, la pintura de Tapies desconcierta de inmediato, y de la manera más saludable, antes de conducirnos a la altura en la que ha elegido interrogarnos. En respuesta a la silenciosa cuestión, la misma cualidad de silencio se nos exige a nosotros. Participamos entonces en esa experiencia extrema de la pintura atraída por el vértigo de su fin, por la secreta tentación de terminar, pero que no encuentra sino la violenta imposibilidad de terminar. Pues es necesario convencerse de ello: si la pintura se convierte en interrogación, la pintura es la única respuesta expresable. La obra se afirma en el acto mismo que la impugna y se realiza, a partir de su imposible desnudez, por una gradación trágica limitada.

«¿Qué son –nos preguntaremos– esos lienzos de muro?» Un muro, en efecto, en el cual toda la pintura se resume y se niega, y renace por sus solas fuerzas. El obstáculo ante el cual encalla el tiempo, ante el cual se abren los ojos, como en los primeros instantes. Este muro no ha sido fabricado ni construido, sino arrancado de golpe de la realidad. Se levanta contra el vacío, y el vacío se adhiere a él. De ello proceden su poder de alejamiento y su proximidad, y esa ancha respiración del abismo que libera. Manteniendo secreto

su espacio, solamente en nosotros lo abre y lo despliega. Es imposible huir, es imposible rechazar la severa fascinación de este espacio martirizador.

Las telas de Tapies hablan primero al tacto que a la mirada y menos a la mano que a todo el cuerpo. Reconocemos sin comprenderlas esas playas lisas, plegadas o graníticas, esos resaltos y esas grietas, esos desmoronamientos, esas corrientes petrificadas, esos temblores suspendidos. Son las marcas del tiempo humano revelado en su profundidad y su simplicidad; son nuestras marcas en otro mundo, en un mundo en el que sólo somos esperados. Hemos vivido esa lucha cuyos trazos se inscriben en arañazos rabiosos, hemos vivido esa locura entorpecida que en ciertos sitios levanta los subsuelos, hemos vivido esos sueños ostentados, corroídos, grabados hasta lo indecible. Pero hay aún, aumento inesperado, esa presencia del misterio, enteramente contenido en la estructura del cuadro. Y con él, en la estructura, ese rechazo de la frontalidad por el cual de repente el muro es abolido y nos descubre la posibilidad de una lectura segunda de la tela y de su dimensión interior. Las condiciones de la contemplación han cambiado; no vuelve a encontrarse nada de lo que se había creído ver. Sobre esas mesetas rocosas y aireadas resulta permitido apostarse y esperar...

JACQUES DUPIN

3, Avenue du Parc
Vanves (Seine).
Francia.

(Versión castellana de J. E. C.)

Tapies, pintor del devenir

La pintura informalista es el último eslabón de una cadena de experiencias que, aunque parezca paradójico, nace de una anhelante exploración de lo real. Fueron primero los impresionistas, que, deseosos de avanzar sobre todo lo precedente, llegaron al análisis refractivo de la luz y al divisionismo del color; luego los cubistas, que invirtieron los términos y analizaron la forma como interpenetración de planos visuales, es decir, llegaron a la forma como refracción, y al divisionismo, no de la luz, sino del objeto; después el surrealismo desplazó las imágenes mentales, creando nuevas sensaciones que sólo muy tangencialmente tenían que ver con la pintura.

Muchos de los actuales pintores informalistas tuvieron comienzos surrealistas, y surrealista es el ideario que sirve de andamiaje intelectual a este movimiento, como lo demuestran una conceptuación y una terminología características: destrucción, disolución, creación autónoma, que equivale a una cierta escritura automática; desplazamiento del campo de lo real, perforación del mundo abisal del inconsciente, etc., etc. Tendrá que pasar un cierto tiempo para que el arte informalista destile propia e intransferible filosofía, ya que ahora vive en préstamo de la que ha dejado como rescoldo el pasado fuego surrealista.

Una vez más se demuestra que la creación precede a la doctrina, como ha sucedido siempre, incluso en

el campo del pensamiento. Lo mismo que nadie parte para la guerra de los Treinta Años, nadie crea desde una doctrina. Ésta surge a posteriori y muchas veces cuando el fuego creador empieza a palidecer. Parece inevitable que así suceda, ya que a toda sensación acompaña o sigue una tendencia a objetivarse.

Tapies comenzó su vida de pintor dentro de cierto surrealismo personal pero pronto, como tantos otros artistas creadores, se apercibió de que este movimiento había discurrido y estaba condenado a discurrir al margen de la pintura. Un pintor de raza se encontraba, por lo tanto, desamparado en territorio tan falto de sustancia y de carne. Tenía que derivar a otras latitudes más fértiles en posibilidades plásticas. La zambullida de Tapies en el mundo proteico de la materia en cuanto tal, fue radical y casi profética. El informalismo tenía ya abolengo y edad, que partían de Kandinsky, de sus primeras acuarelas abstractas, allá por el año 1910. Pero lo que Tapies buscaba era otra cosa: sumirse en los senos de la materia, identificarse con ella, sentirse biunívocamente referido a ella en cada uno de sus aspectos, participando de su vida corpuscular, superando el concepto de forma como representación del ser estable para alcanzar el concepto de campo como imagen del devenir. No basta para Tapies conocer *qué es* el mundo; hay que saber *de dónde* viene. Hay que situar, al lado de una cosmología, una cosmogonía. Tapies está más cerca del conocimiento cosmogónico que del cosmológico. Dicen que Demócrito prefería descubrir una sola «etiología» que conquistar

todo el reino de los persas. Nuestro pintor parece complacerse más en descubrir el comportamiento de la materia cuando actúa sobre ella, blanda o violentamente, que conquistar estéticamente un reino de belleza formal.

Por eso nos parece Tapies el más radical revolucionario, no sólo del fondo y la forma pictórica tradicionales, sino del procedimiento. Es bien sabido que todo pintor lleva a cabo una labor artesana. «Por eso el artista –ha dicho Ortega y Gasset– vive más en su obra que el intelectual, y cuando sus dedos se quedan solos, cuando abandonan el lienzo, el pincel, el buril, el barro, el mármol, es como si se quedase sin cerebro»[1]. Pero esa labor artesana, esa pugna con la materia insobornable, había llegado también a formalizarse en una serie de normas y prácticas de taller que habían reducido la pintura a unos hábitos ineludibles, basados casi exclusivamente en la pintura al óleo.

Cubistas, dadaístas, surrealistas, habían tratado ya de eludir el formalismo de los procedimientos; pero si eludir significa etimológicamente salirse del juego, en este caso abandonar las viejas reglas de juego, estos artistas lo habían hecho también jugando, sin que esa elusión fuera total, como lo es en Tapies Si pintar es seguir unos procedimientos sancionados por el uso, Tapies puede decirse que no pinta, sino que propone una nueva «etiología» de la materia, capaz de emocionarnos haciendo expresivo su devenir. El mundo

---

[1] *Goya*. Colección «El Arquero». Madrid, 1958.

artístico de Tapies está en plena y lacerante tensión cosmogónica. Sus planos de materia ensordecida presentan a veces líneas tensas de sutura que parecen los labios de una herida donde se coagula la pulsante actividad de la materia. Siempre hay en los cuadros de Tapies algún elemento que polariza esta tensión interna, una incisión, una grieta sedienta, un plano levemente rehundido, un cráter cuyos bordes se levantan con una ligera tumefacción, un algo que es como la primera manifestación de un proceso cuyo devenir se presiente. Todo está, por lo tanto, incoado, pretenso. Como dice Michel Tapié, el secreto del pintor reside en la «evidencia maravillosa de un estado dinámico de fecunda disponibilidad». Si Tapies hubiera pintado generalmente usando procedimientos tradicionales, como lo hacen otros pintores, no por eso menos informalistas –un Viola, un Saura, por ejemplo–, la pincelada, que es siempre expresión personalísima de una mano, hubiera destruido ese arcano misterio de la materia pulsante entregada a su propio devenir. Ésta se extiende mansamente, como lo hace la paleta del albañil con el yeso tierno; se agrieta y «craquela» como tierra sedienta; se retrae por contracción o se propaga como mancha de lava aún viva, dibujando bordes que son siempre en la obra de Tapies líneas saturadas de potencialidad. Pero en todo ello ninguna pincelada, ningún rasgo de esos que hacen pensar en el hombre, en el aforismo «el estilo es el hombre». Tapies, reduplicativamente informalista, ha eludido el juego semántico, la pintura como significación y el juego del pincel, la pintura como estilo.

Si el concepto de forma y el concepto de causa —como ha dicho Cassirer— son los dos polos en torno a los cuales gira nuestra comprensión del Universo, Tapies, informalista puro, abandona el problema del ser, que es forma, y se lanza hacia el más inquietante del devenir, que es causa. Frente a Platón, vuelve por los fueros de Empédocles o de Anaxágoras.

FERNANDO CHUECA GOITIA

Alfonso XII, 10.
Madrid, 14.

Antonio Tapies

Desde hace algunos años se hace sentir cada vez con mayor intensidad la influencia de un pintor español, no sólo sobre gran parte de los jóvenes pintores españoles, sino también sobre todo el conjunto de la pintura europea. Este pintor es Antonio Tapies. Su obra empieza a ser ejemplar tanto para el auge cultural de su país como para todo el arte europeo. Éste ha encontrado además en Tapies un centro de polarización, necesario para oponerse al bravo ímpetu y la arrebatadora fuerza con que la pintura americana trataba de penetrar en Europa. Tapies crea absolutamente a partir de las fuentes de la tradición europea. Por su procedencia española ha incorporado a su obra algo esencial de espíritu orientalizante y su obra es legítima continuación de nuestra cultura pictórica, tal como se manifiesta, por ejemplo, en los frescos románicos de Cataluña, en las obras de Giotto, van Eyck, Leonardo, Velázquez y Zurbarán, así como en las de Gaudí, Picasso y Miró, todas las cuales constituyen un conjunto que se ha desarrollado con continuidad y coherencia.

Los principios de este astista, nacido en 1923, acusan claramente la influencia de Picasso y Miró, como muestran las obras de sus primeros tiempos, henchidos de inquietud y tensión nerviosa, de las que es especialmente rica la colección Métras, de Barcelona. Otras influencias proceden de Klee y de los surrealistas.

A partir de estos comienzos ha llegado Tapies a un sacro misticismo en el que, con las cualidades sensoriales del material, por asociación de ideas, intenta llegar a efectos meditativos.

Como Picasso, Miró y otros muchos pintores españoles, Tapies fue reconocido antes en el extranjero, principalmente en América y en París, donde Michel Tapié apoyó su obra. Estaciones importantes en su camino han sido las exposiciones de Nueva York (Jackson Gallery, 1953), París (Galérie Stadler, 1956), Düsseldorf (Galerie Schmela, 1957), Venecia (Biennale 1958), Pittsburgh (Premio Carnegie) y Kassel (Documenta 1959). Sólo entonces le llega también el reconocimiento oficial en España (Exposiciones de Barcelona y Bilbao, 1960, y encargo para la decoración de unas salas del Ayuntamiento de Barcelona, 1960).

Para el desarrollo del arte de Antonio Tapies es característico el hecho de que sus obras hayan ido definiéndose cada vez más hacia formas grandes y simples. Su objeto es la máxima claridad en la manifestación sensorial de vivencias gráficas prelógicas. Para alcanzar este objeto son más importantes las texturas que los signos formales. En la base de sus obras está la realidad sensorial, ya no el signo metafórico. Sin embargo, de sus cuadros se desprenden efectos mágicos, pues con la paulatina eliminación de los medios de composición usuales, se elevan aquéllos a la máxima intensidad. Una simetría mágica con matizadas irregularidades, formas en reserva y efectos en negativo, relaciones de intensidad y volumen y ritmos de movimiento

cambiantes son los nuevos elementos de composición, convertidos por primera vez en elementos artísticos activos.

En los últimos tiempos se observa una búsqueda cada vez más intensa de formas de manifestación meditativas. Esta búsqueda se manifiesta por medio de fondos monocromos estructurados solamente por la limitación del contorno, o por medio de surcos, pliegues o perforaciones. Estos cuadros, de momento, parecen como un trozo de pared, como un pedazo trivial y fragmentario de una cosa real, de forma adquirida por el azar. Pero cuanto más tiempo se está delante de ellos, cuanto más tiempo se toma uno para contemplar este mundo insignificante, tanto más misteriosa y mayestáticamente penetran estas imágenes, mediante un efecto logrado por vaciado, en los dominios del reposo, en una esfera en la cual el signo, que ya no parece ser debido a la mano humana, se ha convertido en realidad artística. Incluso el tiempo ha dejado en estas obras su huella, y el transcurrir del tiempo, el estar dentro del tiempo, crea esta inmutabilidad e impasibilidad que confiere a estas estructuras, en su existencia segura por sí misma, como si procediesen de tiempos inmemoriales, su permanencia eterna.

No sólo se trata de topografías de paisajes anímicos ancestrales, de huellas de acontecimientos prerracionales, sino también de visiones y proyecciones de una posible manera total de sentir del hombre de nuestra época. El tiempo, como fatigado medio de expresión del arte moderno, ha recuperado aquí su dignidad y da lugar,

con su ritmo hierático y la continuidad de su transcurso, a unas posibilidades vivenciales del espíritu que dentro de su rigidez ayudan a crear libertades de un nuevo sentido.

La obra de Tapies tiene, sobre todo, un carácter de realidad nuevo en el arte. Lo esencial en ella no es ya lo construido, lo compuesto, sino lo existente, lo que se ha hecho por sí mismo a partir de formas de la realidad, lo que ya no posee trazas de una actividad humana. Ante todo es característica una serenidad, una tranquila autoexistencia de los cuadros, un existir objetivo, no humano, que parece que nada tiene que ver con la psicología ni con el afán de expresión de la mente humana. En el centro de la realidad plástica está en Tapies la meditación, la posibilidad de distensión mediante una nueva realidad, una realidad en la cual el mundo interior del hombre y el mundo exterior de las cosas están de acuerdo entre sí.

UDO KULTERMANN

Städtisches Museum.
Schloss Morsbroich.
Leverkusen (Alemania).

(Versión castellana de A. M.)

Tapies y la vida total

Sería fácil sin duda definir las coordenadas histórico-sociológicas de Antonio Tapies y analizar las etapas sucesivas de su emergencia a la personalidad original. Yo mismo jugué a este pequeño juego cuando la necesidad se dejaba (relativamente) sentir. Hoy dejo el trabajo de hacerlo a los historiadores profesionales y a los autores de diccionarios. Pues lo que me interesa al máximo, una vez operado el necesario retroceso del tiempo, no es ni el caso Tapies ni la génesis de un estilo, sino la atracción intelectual y afectiva que experimento frente a esa pintura. ¿De dónde me viene esa necesidad continuamente renovada de ver y sentir, esta exigencia perceptiva? ¿Por qué experimentar y vivir tan intensamente la inexorable *necesidad* de esta obra?

Como sucede con toda celebridad internacional, se ha escrito mucho sobre Antonio Tapies. Demasiado ya, acaso. Pero, después de todo, ¿es que ello posee tal importancia, con referencia a la afirmación ontológica de la obra de arte? En todo caso, en los textos sobre Tapies y a través de los comentarios más diversos, siempre he encontrado la huella fundamental de dos nociones clave: la mística y el misterio.

En efecto, esta apetencia mística y esta presencia del misterio encuentran su denominador común en una particular ascesis. Esta pintura es una pintura ascética: rigurosamente desdeñosa de las comodidades de la extro-

versión, se elabora y se desenvuelve en la más profunda intimidad del ser, en un nivel donde son excluidos de inmediato todos los pequeños compromisos de ese orden. La soledad de Tapies no es una maldición, sino por el contrario un brillante resultado ético y técnico: se trata de la intuitiva eliminación de los elementos inútiles y de las escorias residuales, en la ardiente búsqueda de lo esencial, del hecho fundamental en sí y universal en sus resonancias. Sobriedad y rigor señalan esta ascensión espiritual.

Este lenguaje tan personal de la trascendencia a través de la soledad ontológica, Tapies lo ha forjado bien evidentemente a partir de los datos de una adquisición cultural anterior. La influencia primera del surrealismo –de las arenas de Masson a los signos de Miró– es indiscutible. Pero dando la vuelta en torno a su soledad (y llegando a su centro) es como el artista, a partir de 1954, ha sabido explorar sus profundidades. Y en esta «self investigation» ha resultado afirmada la real originalidad del pintor catalán.

Esta pintura de materia, a diferencia de tantas empresas morfológicamente vecinas comenzando por el *art brut,* no se detiene en la materia en sí. La imaginación creadora obedece a una elemental necesidad de trascendencia. La significación del cuadro se sitúa siempre más allá del hecho plástico inmediato. Y la percepción difusa de este coeficiente de existencia suplementaria hace justamente de la pintura de Tapies una pintura de lo secreto. Ante esas extensiones mineralizadas, turbadoras hasta en su furtiva sonrisa, secretamente torturadas por el demonio de una extraña sed, nervio-

samente ardientes bajo una máscara de impasibilidad, los sentidos se extravían y el espíritu se pierde en una larga meditación sobre sí mismo.

Estos lienzos de muro valen por sus resquebrajaduras. Por ellas se sale a un mundo bien distinto, enemigo de la contingencia y de toda especulación sobre el azar, un mundo de silencio hostil también a la exterioridad y al énfasis, el mundo de la vida total.

La pintura de Tapies se nos aparece entonces como un modo de vida a la vez necesario y suficiente, soporte plástico de los diferentes momentos de una ascesis espiritual. Y de hecho esta aventura pictórica oscila constantemente entre dos polos: al punto de partida de introspección que señalan la elaboración de la pasta y el simbolismo de ciertos graffti, se opone el espíritu extático y la búsqueda del olvido de sí a través de la contemplación apaciguada y serena de la extensión.

¿Cómo asombrarse, pues, de que esta pintura tan inflexible consigo misma tenga las mismas exigencias con el contemplador? El autor domina superiormente un estilo original que se ha forjado él mismo. Pero este lenguaje está avasallado por la estricta moralidad de una aventura espiritual, él ha sabido por su actitud interna evitar el escollo del conformismo satisfecho. Ninguna indulgencia consigo mismo, ninguna complacencia con los otros vienen a alterar la cualidad de un discurso raro y orgulloso.

Pocas veces la pintura habrá contribuido tan poderosamente a visualizar las extensiones paraconceptuales del espíritu humano y los impulsos del ser hacia su propia superación.

Si se tiene por «místico» este desencadenamiento de la afectividad más allá de todas las categorías racionales, se reencuentra siempre en la obra de Tapies el deseo misterioso y sagrado, anterior a toda justificación lógica, a veces inconsciente acaso, pero profundo e incoercible, del alma que se esfuerza por entrar en contacto con lo que ella tiene por absoluto: el ser en sí, el grado Todo, la naturaleza, el alma del mundo.

Ahí es donde intervienen sin duda específicamente ciertos valores específicos de la mística española y de su riguroso lirismo de la espiritualidad. Este panteísmo cósmico no es, no debe ser el pretexto, para la efusión fácil o el desencadenamiento de lo entrañable. El pintor, ese animal religioso, obedece, en el desenvolvimiento de su imaginación creadora, al instinto de un orden superior. A través de la nada es cómo el alma inquieta y ardiente tiene una posibilidad de poder al fin poseer el todo. La universalidad de la visión se paga al precio de la soledad y del rigor. Volvemos a encontrar aquí esa justicia inmanente, el sello de la grandeza y el signo, finalmente, de toda poesía: no se puede vivir la vida que nos pertenece sino viviéndola totalmente. Y esta vida total nos lleva infaliblemente hacia Tapies, al término de un auténtico y gran destino pictórico, a la contemplación de lo mejor de nosotros mismos.

PIERRE RESTANY

60, Rue Truffaut.
París.

(Versión castellana de J. E. C.)

Antonio Tapies, su arte

Algún indicio sobre las intenciones de un pintor puede extraerse de los títulos que da, o permite que den, a sus obras. En el caso de Antonio Tapies, los títulos indican el color solamente, de lo cual se podría extraer la conclusión de que el color es el supremo elemento estético de sus composiciones. Pero a continuación podemos advertir que los aludidos colores son neutros en su casi totalidad: diversos tonos de gris, con negro, blanco y ocre para crear un contraste. En términos generales, estos matices podrían calificarse de terrosos, y ante ellos se recuerda con frecuencia el aluvión de la desembocadura de un río u otros depósitos naturales de la misma índole, así como efectos accidentales. Hasta los graffiti, que a veces rayan la superficie, por lo demás lisa, hacen el efecto de huellas tales como las que dejan las gotas de la lluvia o el abrasador hálito solar. Hay dos frases en uno de los cuentos de Kipling que me recuerdan esa textura. Kipling describe un charco de sangre que se está secando junto a una manzana de barracas, en los trópicos, después del asesinato de un hombre. Y dice: «El cálido sol lo había secado hasta convertirlo en una oscura película, semejante a las membranas de que se sirven los batihojas, cuarteada en rombos por el calor; y al levantarse el viento, a cada rombo, que se alzaba un poco, se le rizaban los cantos como si fuese una lengua muda.

Luego una ráfaga más fuerte se lo llevaba todo en granos de un polvo oscuro». Los diarios del poeta inglés Gerard Manley Hopkins están llenos de observaciones agudamente sensitivas de diseños abstractos de materia erosionada, y en una ocasión señala que «son precisamente las cosas que producen impresiones inertes en la mente, sea porque no se pueden descifrar o porque fueron percibidas a través de otros pensamientos más absorbentes, las que no pudiendo ser asimiladas ni borradas, se imponen de esta manera en lo sucesivo».

No trato de sugerir con todo ello que Antonio Tapies sea un pintor naturalista, pero sus imágenes no me parece que sean informales ni espasmódicas. Son imágenes que corresponden a nuestro sentimiento actual, pero sin relación con nuestra visión científica o lógica del mundo. Para arriesgar una comparación a fin de ser más específico: las imágenes de una pintura de Miró tienen obvias afinidades con objetos orgánicos que pertenecen a la visión lógica: el cuerpo humano, el sol y las estrellas, los animales y las flores. Tales objetos no pueden nunca identificarse en una pintura de Tapies, y sin embargo considero que sus imágenes se relacionan mucho más directamente con las de la naturaleza que las de Miró, y comprendo que este *Relieve negro con graffiti* o este *Fondo negro con manchas grises y ocres* podrían existir en toda su actualidad. Un «personaje» de una pintura de Miró es una bella pero grotesca deformación de un hecho natural. No hay deformación en la pintura de Tapies. Sus texturas son naturales, incluso realistas.

Arriesgaré otra comparación. Para alguien como yo, cuya primera educación artística fue el arte de la cerámica, las pinturas de Tapies sugieren inmediatamente la muy sofisticada belleza de aquellos productos *raku* hechos en el Japón durante los siglos XVI y XVII, de forma tosca y asimétrica, con texturas ásperas y rotas que muestran exactamente la misma gama de colores. No intento reducir la pintura de Antonio Tapies al nivel de la artesanía (aunque, ¿no es un oficio el pintar?), sino que deseo sugerir que apela directamente a los sentidos. Michel Tapié ha afirmado que los experimentos de Tapies «son profundamente pictóricos y nada más», con lo cual estoy de acuerdo. También estoy de acuerdo en que una explicación psicológica de su arte está fuera de lugar (obvio es reconocer que, puesto que el arte es una actividad psíquica, todas las explicaciones son psicológicas, pero «psicológico» ha venido a significar «analítico» y ahí está el error). El secreto de su arte no debe revelarse porque no hay tal secreto, sino sólo un objeto físico sin más magia que lo que el viento y la lluvia crean a nuestro paso, o la belleza que vemos cuando nuestros ojos no se ocupan en construir un mundo para sí, sino que permiten que la realidad existente entre indiscutida por las puertas de la percepción. Lo que así existe es invariablemente bello; lo difícil es que haya humildad en la visión.

HERBERT READ

Routledge & Kegan Paul.
68-74 Carter Lane.
London.

(Versión castellana de E. S.)

Este número LVII de los Papeles de Son Armadans, *dedicado al pintor Antoni Tàpies e ilustrado por él, fue compuesto a mano en los talleres Mossèn Alcover, de Palma de Mallorca. Se acabó de imprimir el cuarto lunes de Adviento del Año de Gracia de*

M C M L X .

L. ✠ D.

Págs

Blai Bonet: *Carta a Antoni Tàpies* 337
Michel Tapié: *Una profundidad cualitativa* . . . 343
Juan Eduardo Cirlot: *Metafísica de Tapies*. . . . 345
Umbro Apollonio: *Arte de Tapies* 349
Jacques Dupin: *Nota sobre Tapies* 354
Fernando Chueca Goitia: *Tapies, pintor del devenir* . 356
Udo Kultermann: *Antonio Tapies* 361
Pierre Restany: *Tapies y la vida total* 365
Herbert Read: *Antonio Tapies, su arte* 369

Cubierta y dibujos de Antoni Tàpies, realizados expresamente para este número.

Todos los textos aparecidos en PAPELES DE SON ARMADANS son inéditos, en la lengua –o al menos en la versión– en que los publicamos, salvo que lleven expresa indicación en contrario, y han sido especialmente solicitados de sus autores, traductores o comentaristas.

Queda prohibida su reproducción total o parcial, sin citar su origen.

No se devuelven los originales no solicitados, ni se mantiene correspondencia sobre ellos.

PAPELES DE SON ARMADANS
se componen a mano
en la Imprenta Mossèn Alcover,
calle de Calatrava, 68, Palma de Mallorca,
España.

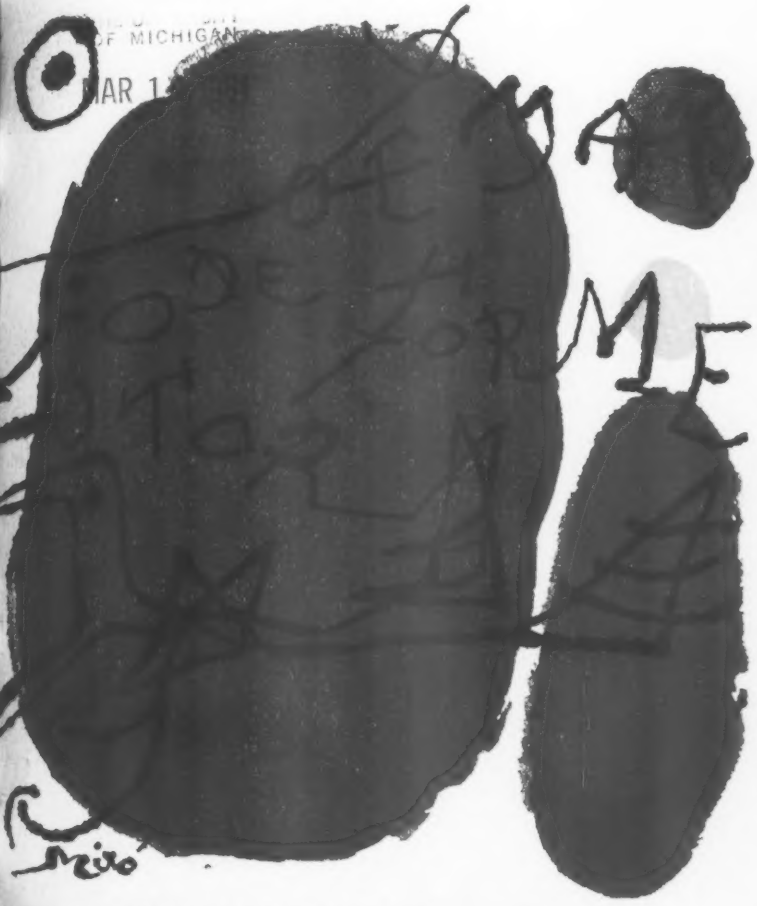
PA
Año V

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V — Tomo XIX. Núm. LVII bis

Revista mensual dirigida por Camilo Jose Cela

OF MICHIGAN
MAR 1



Madrid - Palma de Mallorca. Diciembre, MCMLX

Los Papeles de Son Armadans,

que va para tres años

que hacen sonar con trece campanadas los doce meses,

por aquello de que más vale tener que esperar,

le

desean

Muy Felices Pascuas

y un

Año 1961

a su hechura.

En señal de su intención amiga

le ofrecen

este florilegio poético

dedicado a

Formentor,

rincón en paz.

Madrid-Palma de Mallorca. Navidad de 1960.

Se han tirado aparte cien ejemplares sobre papel de hilo verjurado Vilaseca: cincuenta, numerados del 1 al 50, para los suscriptores de PSA, y cincuenta, nominados, no destinados a la venta. Todos ellos llevan el nombre del destinatario impreso.

Depósito Legal. P. M. 7.—1958.

Imprenta Mossèn Alcover. — Calatrava, 68. — Palma de Mallorca

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V — Tomo XIX. Núm. LVII bis

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Terencio en Formentor

Terencio, en el *Eunuchus,* quiso dar vida al recuerdo -faciam, huius loci, dieique, meique semper memineris- que es la más noble forma del egoísmo. Aspiran estas páginas -capadas, por razón histórica, como el eunuco de Terencio- a mantener lozana la memoria del lugar que dicen Formentor; de los días que el calendario nombró del 18 al 25 de mayo de 1959, y de aquellos hombres. Para eso nace esta silva que, recoleta como la flor del monte, agavilla los versos de quienes quisieron cantar un sitio, un tiempo y una conducta.

CONVERSACIONES POÉTICAS de FORMENTOR

1959

18 al 25 de Mayo

POEMARIO DE FORMENTOR

Colaboran los poetas,

BLAS DE OTERO
GABRIEL CELAYA
ROBERT GRAVES
MARIÀ VILLANGÓMEZ
ALASTAIR REID
ANTHONY KERRIGAN
VICENTE ALEIXANDRE
JOSÉ LUIS CANO
JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO
KAETE MOSLÉ
GERARDO DIEGO
AQUILINO IGLESIA ALVARIÑO
CAMILO JOSÉ CELA
JOSEP MARIA LLOMPART
RAFAEL SANTOS TORROELLA
BLAI BONET
YVES BONNEFOY
JAIME GIL DE BIEDMA
CELSO EMILIO FERREIRO
LEÓN FELIPE
MANUEL ALTOLAGUIRRE, †
LUIS CERNUDA
EZRA POUND

y los pintores,

JOAN MIRÓ
RAFAEL CANOGAR
MANUEL VIOLA
CAMILO JOSÉ CELA
BARÓN VON RIPPER, †
MANOLO MILLARES
ANTONIO SAURA

CONVERSACIONES poéticas de FORMENTOR

M.V. y C.J.C.

18 al 25 de mayo de 1959

L
A
D
L

A
T
P
A

T
(
P

A
Á
Ú

Mayo

FECHADO EN FORMENTOR

A Nicolai Vapzarov

La soledad se abre hambrientamente,
Ah, todo alrededor es hombre y fronda
De hombro arraizado en la raíz más honda:
La tierra, firme, descieladamente.

Ah noche, y noche y noche en pecho y frente,
Tapia del mar, barrido a la redonda
Por ola, y ola y ola en ronda y ronda
Azul y blanca: roja de repente.

Todos los nombres que llevé en las manos
(César, Nazim, Antonio, Vladimiro,
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,

Aragon, Rafael y Mao), humanos
Ángeles, fulgen, suenan como un tiro
Único, abierto en paz sobre el papel.

BLAS DE OTERO

Mayo, 24, 1959.

EN LA GLORIA DE FORMENTOR

A Camilo José, agradecido a los maravillosos días de Formentor, lo poco que puedo.

La alegría del azul
y en la mano, Formentor.
Hoy me siento más que un yo
y hablo a cualquiera de tú.

Soy un punto indestructible,
un dios pequeño y radiante;
soy lo barbaro y campante;
soy lo visto en lo increíble.

Formentor con su alegría
natural en agua y flor,
y sin «pésame, Señor»
de imbécil hipocresía.

No la máquina, el amor.
Camilo y Bartolomé
maniobrando con fe
lo que se llama atención.

¡Atención! Hay que pensarlo.
Atención a todo Dios
como pasa lo veloz
sin romperlo ni mancharlo.

Estamos en una isla
y alrededor, ¿quién es quién?
Amigos que mal o bien
motoriza la ironía.

Ésta es la gloria central,
la inteligencia de amor.
Un instante entre el fragor
y un punto aparte, neutral.

Proclamemos esta dicha
–¡azul, azul!– como en bruto.
Retratemos al minuto
lo que hay de raro en el día.

Sonriámonos, pensemos.
¿Nos mataremos mañana
por española real gana?
Ya veremos. Ya veremos.

Por de pronto estoy sentado
y diciendo (¿qué sé yo?)
que si ése sí, que si no.
Soy un hombre desarmado.

Es la mar. ¿La mar de cuándo?
¿La mar de dónde? ¿De quién?
Es la cuna y el vaivén
en que nací desandando.

Aquí rompo mi papel.
Aquí todo es convivencia.
Aquí siento la evidencia
del tú, yo, nosotros, él.

Para mayor alegría,
para crecer ante el mar,
para ser en singular
con mis amigos al día,

para ser sin coincindir,
para ser sin encontrarnos
y resolver sin matarnos
uno al otro, ¿qué decir?

Hablaremos, ¿cómo no?
Diremos lo inacabable.
Besaremos lo impensable
y mataremos el yo.

Mientras, azul, Formentor,
imitándose a sí mismo
nos dirá que en el abismo
también se salva el amor.

El amor siempre en la gloria
delirante y sin remedio
contra el estúpido tedio
de lo que sólo es historia.

Formentor como el recuerdo
de una alegría de origen.
Formentor y el mundo virgen
libre de remordimientos.

Formentor con su descaro.
Formentor con su presencia
anterior a la conciencia.
Formentor de claro en claro.

GABRIEL CELAYA

2. VI. 59.

CONVERSACIONES POÉTICAS DE FORMENTOR*

I overheard two poets
Down by the sea
Discussing a burdensome
Relativity.

Thought has a bias,
Direction a bend,
Space its inhibitions,
Time a dead end.

Is whiteness white?
O then call it black.
Farthest from the truth
Is yet half way back.

Effect ordains cause,
Head swallowing its tail.
Does whale engulf sprat,
Or sprat assume whale?

The sun shines so hot here
One can scarcely think–
Then swim, poet, swim,
Or drink, poet, drink!

ROBERT GRAVES

---

* En castellano en el original.

CONVERSACIONES POÉTICAS DE FORMENTOR

(Versión castellana, autorizada por R. G.)

Sin quererlo, oí dos poetas
  A orillas del mar
Discutiendo una pesada
  Relatividad.

El pensamiento tiene un sesgo.
  La dirección, su espiral.
El espacio, sus inhibiciones.
  El tiempo, un fin final.

La albura, ¿es blanca?
  Llámala negra.
Lo más lejano a la verdad
  Ya es la vuelta a la tierra.

El efecto ordena la causa.
  La cabeza se muerde la cola.
¿La ballena engulle al arenque?
  ¿El arenque, a la ballena sola?

El sol brilla aquí tan fuerte
  que no se puede pensar:
nada, poeta, en las aguas.
  ¡A copear, poeta, a copear!

C. J. C.

FORMENTOR

Aquí, on Costa passava,
Mirava, sentia, deia...
Entre el pi dur que envejava,
la cala que li somreia.

Aquí, cap a Catalunya
el morrot, i cap a l'illa
la llegenda que s'allunya
i el paisatge que s'abilla.

Amb somnis del mar i el Laci
i els estels de la nit alta.
Un tros del cor vers Horaci
i amunt per tot el que ens falta.

Aquí, una parla, una terra,
cors humils, tardor propícia,
bosc on primer l'abril erra
i és després freda carícia.

Aquí, majestat, grandesa,
d'on l'estrofa el vol alçava.
De tota veu fosca il·lesa
la serenitat més blava.

Aquí, on Costa passava...

MARIÀ VILLANGÓMEZ

Ensaciones poéticas de Fermentor

Gal 5 de mayo de 1950

sent
cala

leye

la a
y h

otoñ
desp

alzal
más

A

FORMENTOR

(Versión castellana autorizada por M. V.)

Aquí, por donde Costa pasaba, donde miraba, sentía, decía... Entre el pino duro que envidió y la cala que le ofreció su sonrisa.

Aquí, hacia Cataluña el cabo, y hacia la isla la leyenda que se aleja y el paisaje vistiéndose.

Con sueños del mar y el Lacio y las estrellas de la alta noche. Hacia Horacio una parte del corazón y hacia arriba por todo lo que nos falta.

Aquí, una lengua, una tierra, corazones humildes, otoño propicio, bosque donde yerra el abril y se hace después fría caricia.

Aquí, majestad, grandeza, desde donde la estrofa alzaba el vuelo. Ilesa de toda voz oscura la serenidad más azul.

Aquí, por donde Costa pasaba...

*

SPEAKING A FOREIGN LANGUAGE IN FORMENTOR

How clumsy on the tongue, these acquired idioms,
ofter the innuendos of our own. How far
we are from foreigners, what faith
we rest in one sentence, hoping a smile will follow
on the appropriate face, always wallowing
between what we long to say and what we can,
trusting the phrase is suitable to the occasion,
the accent passable, the smile real,
always asking the poet's fearful question–
what is being lost in translation?

Something, to be sure. And yet, to hear
the stumblings of foreign friends, how little we care
for the wreckage of word and tense. How endearing they are,
and how our speech reaches out, like a helping hand,
or limps in sympathy. Easy to understand,
through the tangle of language, the heart behind
groping towards us, to make the translation of
syntax into love.

ALASTAIR REID

Formentor. Mayo 1959.

HABLANDO UNA LENGUA EXTRANJERA EN FORMENTOR

(Versión castellana, autorizada por A. R.)

¡Qué toscos, en la lengua, los idiomas adquiridos,
después de las sutilezas de la nuestra! ¡Qué distancia
nos separa del forastero! ¡Cuánta fe
ponemos en una sentencia, esperando la respuesta como sonrisa
en la cara que desearíamos ver sonreír, siempre bamboleante
entre lo que anhelaríamos decir y lo que decimos
confiando en que la frase resulte adecuada a la ocasión,
el acento inadvertido, la sonrisa cierta
y siempre inquiriendo la temerosa pregunta del poeta!
¿Qué es lo que se está perdiendo en la traducción?

Algo, sin duda. Pero, en fin: cuando escuchamos
los balbuceos de nuestros amigos de fuera, ¡qué poco nos importa
el naufragio de los substantivos y de los tiempos del verbo! ¡Qué amables son
y cómo nuestra palabra se extiende: igual que una mano que se brinda
o imitando su cojera con simpatía! Es fácil comprender
a través de la red de la lengua el otro corazón
andando a tientas hacia nosotros, y traducir
la sintaxis en amor.

C. J. C.

BY THE CYPRESSES OF FORMENTOR

1.

Run your gold comb through the moon:
comb down her gold hair
and salt history and wind's moan!

2.

The three-armed jewel is thrust:
whose separate parts are independent
yet beat with substance as Sacred Ghost.

3.

¿In whose hands is the comb of night
and whose hair fells the moon
and whose child-gift is engendered in salt?

4.

Love is measured through generations:
the salt the sea and the sea the land
and the jewel in the dark the history of night.

5.

The triune jewel haunts the moon
amortizing the future cries of man
with its silenced chant inside a sea.

6.

Sea-coursing and Sacred Ghost:
generation is the sea made flesh:
and the whirling parts of the whole are the whole.

ANTHONY KERRIGAN

6 de juny, 1959.

JUNTO A LOS CIPRESES DE FORMENTOR

(Versión castellana autorizada por A. K.)

«...la diversión [degrada] cuando, dejando de ser mera pausa o descanso, se convierte en el sentido de la vida...»

J. L. ARANGUREN

1.

Pasa tu peine de oro por la luna,
¡peina y peina su cabello de oro,
y la historia de sal, y el viento que gime!

2.

La joya de tres brazos se lanza,
sus puntos se esparcen, sueltos,
y aún late con la del Espíritu Santo.

3.

¿Quién tiene el peine de la noche?
¿Quién posee el pelo que derriba a la luna?
¿Quién engendró en la sal el niño que se brinda?

4.

El amor se cuenta por generaciones:
la mar, por la sal; la tierra, por la mar;
por la joya a oscuras, la historia de la noche.

5.

La joya de tres brazos vaga por la luna
sofocando los aún no pronunciados gritos del hombre
con el callado canto que la mar envuelve.

6.

El Espíritu Santo domina las derrotas de la mar.
La generación es la mar hecha carne,
y los puntos que giran sobre todo, son todo.

C. J. C.

FORMENTOR

(Carta a Camilo José Cela)

¡Formentor! La palabra se diría
el eco largo de un dorado trueno
de luz.
Verdor sin fin del amarillo fúlgido.
Los pinos variantes,
una acumulación de masa hirviente,
pero hervor nuevo de frescor purísimo,
cubren al hombre y lo reposan bajo
el verde original.
Yo que un día intenté cantarlo y puse
mis ojos en su sombra,
sólo por adivinación hallé penumbras
del brillo primigenio y torpe induje
la ley primera, y la tenté, presunta.
Pero hoy, Camilo, en esta linde nueva
donde el mar se confunde con la pura
palabra que lo nombra, y es la espuma
el son de Dios cuando la expulsa el Labio,
voy por la margen tersa y desvarío
con pie descalzo y oigo esos azules
y miro esos rumores lavadísimos
y estreno luz con mis cansadas sombras.
Enfrente, allí, la mar adelantada,
mar recogida para el hombre, entera,
mar de efusión en el dorado cáliz,
alzado a luz para la gran garganta.

¡Oh, cielo entero correspondedor,
cielo que el monte abrazador suspende,
limita, y gloria concentrada llueve
sobre la testa débil! ¡Gracias, gracias!

Al fondo otra bahía, sí, Pollensa,
repetición del empujar u onda,
respiración del mar, seno extendido,
vastas criaturas que se desplegaran
derramadas y hermosas hacia oriente.

Aquí los pinos jóvenes varían,
trepan ligeros, huyen de la espuma.
¿O son espuma erguida, en verdes frescos,
rumbo a la cima donde salpicaran?
Ah, profusión de novedad sin mácula.
Por todas partes juventud del mundo.
Y yo pisando la reciente hora,
la aurora intacta, enteramente nueva.

A ti, Camilo, amigo, te he contado
de horas antiguas junto al mar primero.
Hoy que renuevo con desnuda planta
el gozo puro y renovada vida
tomo a la mar, y juego con la arena,
y hundo mis dientes en la savia virgen
y sacio el ojo en el fulgor nutricio,

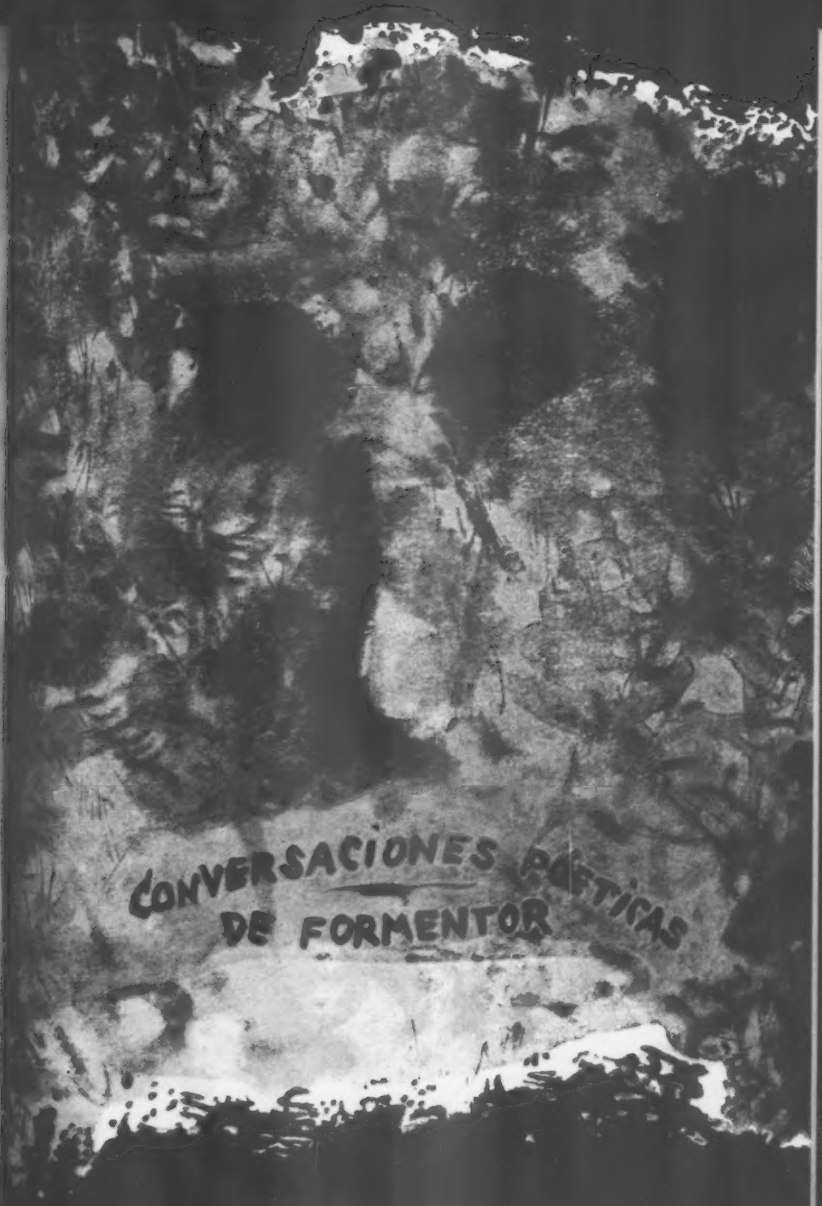
fiesta hace el ser y «viva, viva», dice,
grita, y la risa extensa se despliega:

son unos dientes blancos o totales,
confín de tierra, que el mirar repasa,
y se oye al fondo
risa de un dios, infante entre las olas.

ENVÍO:

A ti, Camilo, que entre los amigos,
comunión de las voces en cenit,
pusiste el ramo de amistad que palio
fue para todos,
mando una astilla del recuerdo, apenas
brizna del haz de hierbas frecuentadas,
entre gotas de mar luces pisando.
Acógela en tu Isla y ruede y ruede
hasta el confín de Formentor redondo.

VICENTE ALEIXANDRE


CONVERSACIONES POÉTICAS
DE FORMENTOR

FORMENTOR

Homenaje a Rubén

Puro el espacio, índigo el mar, aquí el ocio
sabe mejor.

Y el poeta mediterráneamente sorbe
el hondo amor.

Canta el aire una esbelta melodía
junto al azul.

Y es tanta hermosura que casi duele
su intacta luz.

En tus labios, muchacha, vuela ebria
la canción.

Y el beso, *junto al mar latino*,
sabe mejor.

JOSÉ LUIS CANO

EN LA ISLA

Y vinieron
mis días
sentado
frente a ti,
mirando,
repitiendo,
tu nombre,
entre los gritos
de las gaviotas.
Yo vi
cambiar
tu rostro,
escuché
tu murmullo,
y, luego,
el trueno,
levantando
tu piel
contra la lluvia.

Pero nunca
entendí
lo que decías,
mar,
hondo mar,
debajo
de las olas.

1, agosto, 59.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

FORMENTOR

I

Dichter in der Hand der Nacht
spielen mit dem Mond,
aus der tiefen Hand der Nacht
holen sie den Mond
zu sich auf die Erde nieder.

Tönen magisch ihre Lieder
sich vereinend in dem Kreise.
Jeder spielt die eigne Weise –
die Guitarre – Kastagnetten – die Zambomba
werfen Ketten
in die Nacht.

Steigen auf und fallen wieder
in den Schooss des einen Weisen,
der das Treiben leise lenkt. –
Nicht durch Tun–
er lässt gewähren
und er schenkt der Nacht –der leeren
aus Wort und Klang den neuen Mond.

II

"Gebt mir den Mond zurück" sagte die Nacht.
"Wir müssen ihn erst neu machen" sagten die Dichter,
"wir haben ihn auseinandergenommen
– er gefiel uns nicht mehr.
Wir haben ihn mit Uran überzogen
und seinem Mann den Bart abgeschmitten;
blue Jeans hat er bekommen
und ein kariertes Hawaihemd
und eine Jazztrompete.
Aber wir sind noch nicht fertig –
es fehlt noch die andere Seite."

"Die andere Seite bleibt dunkel"
sagt die Nacht.

KAETE MOSLÉ

FORMENTOR

(Versión castellana de la autora)

I

Poetas en manos de la noche
juguetean con la luna;
de la honda mano de la noche
bajan a la tierra la luna.

Mágicos suenan sus cantos
en el círculo concertados,
cada uno toca su melodía:
guitarra – castañuelas – zambomba
a la noche tonadas lanzan.

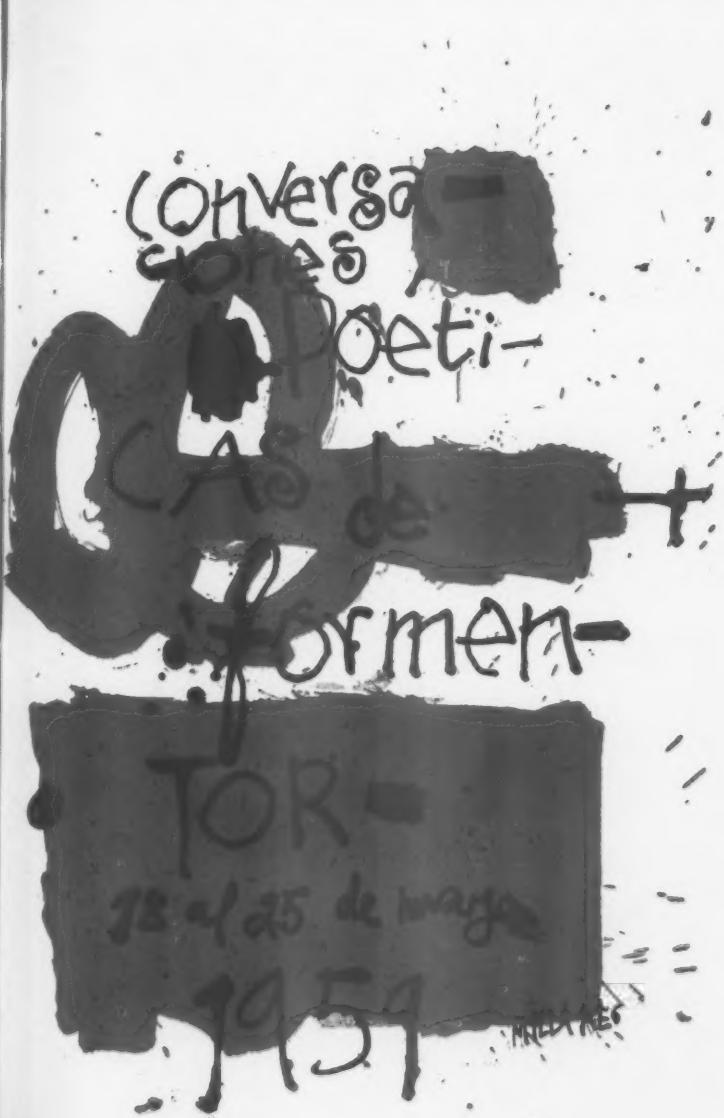
Alzan sus vuelos y caen bajando
en el seno del gran Mago
que dirige la fiesta
no con energía
–delicada su mano–
y a la noche vacía
–tejida de sonidos y versos–
retorna una luna resucitada.

II

«Devolvedme la luna», dijo la noche.
«Vamos a restaurarla», dijeron los poetas.
«La hemos desmontado–
ya no nos gustaba.
La hemos revestido de una capa de uranio
y hemos cortado la barba a su hechicero;
ha recibido blue yeans
y una trompeta de jazz
y una 'camisa hawai' bien cuadriculada.
Pero aún no hemos terminado,
nos falta el otro lado».

«El otro lado se quedará oscuro»,
dice la noche.

K. M.


conversa-
ciones
poeti-
cas de
formen-
tor-
18 al 25 de marzo
1959
MALDARES

FORMENTOR

A Tomeu Buadas

Hay que ponerle a la hermosura un nombre.
La libertad lo tiene y en él vive
y se sacia. Al cielo llaman cielo
y a lo común de los mortales pena.
Pero tener un nombre, un solo nombre
para un único ser, un nombre propio,
es ser más que los ángeles rebeldes.
No serás como Dios, serás tú mismo.
Hay que ponerle el nombre a la hermosura.
La hermosura, si no, como hasta ahora
seguirá estando allá, o aquí, o en vuelo,
errante en ala azul de ave preciosa,
depositada en lámina de mica,
derramada y perdida por las olas.
Nunca será la exenta y no cliente.
¿La llamaremos Lozanía, Gracia,
Belleza? Nada. Enigma por enigma.
Máscaras son no más de la muy esquiva.

Hay que inventarle, hallarle el nombre propio,
el de un sitio, un momento, una figura,
sorpresa burladora por la espalda
sin darle tiempo a que se nos disfrace.
Y si un día en la siesta se descubre,
tan descuidada, fiel, desnuda toda,

una tarde de mayo –quietos, ¿duerme, finge,
acaso sueña?– vamos de puntillas
disfrazados de brisa y en el nácar
de su auditiva playa susurramos
–oh beso, oh despertar–: «¿Cómo te llamas?».

No lo pudo evitar. Como un suspiro,
de sus labios de sal voló su nombre,
su nunca oído trueno de hermosura.
Y sonríe y moviendo el brazo izquierdo,
tan perezoso, en arco felicísimo,
nos invita al supremo goce a fondo,
al de la posesión por la palabra.
Y repetimos, sí, todos a una
–metal coral de acentos arcoíricos–
este nombre secreto, abierto sésamo,
colmo del existir en el regazo
del ser, su nombre oro, impronunciable,
tal el de Dios al prosternado hebreo.

Y miramos en torno y demoramos
larga y densa mirada colectiva.
Aquí entre el taronger y la olivera,
entre el pino y la adelfa, blanca o rosa,
de abajo arriba entre la gentil cala
y ese pozo de cielo atardecido,
tan hondo y tan morado que la luna
se nos ahoga en él, caída de espaldas.
He aquí la fija, el fiel de la hermosura.
Aquí el son amarillo, el olor verde,
el sabor rojo, el tacto azul, rebosan
de plenitud, amor de mar a isla.

Apura ya el coloquio sus anillos.
La sonata de adioses abre alas.
Los que atienden las voces misteriosas
en su plática afinan ondas, timbres
con mutuo apoyo de color y choque,
y el serpear fugaz tuerce y destuerce,
feliz de alta indolencia, los azares
que han de desembocar donde Dios quiere,
en un golfo mecido de mareas:
la unánime poesía, hija del hombre,
prenda de paz, nordeste de Mallorca.

La sonata de adioses abre alas,
las confluencias van a separarse
y un rayo de sol, súbito, patético,
atraviesa la sala y las palabras
y suspende en el ámbito dorado
transparencias de un más allá, llamadas
de un doble fondo, tenue, casi afónico:
«Hermanito menor». Brilla una lágrima,
temblando en el cristal de la esperanza.
No se vaya a quebrar. Callamos todos.
Y casi comprendemos: plena esfera,
–«sorpresa burladora por la espalda»–.
Aún no estaba redonda la hermosura.

Gozad, gozad, poetas, sus hechizos,
sus profundos hechizos. Lanzad, nautas,
al mar de amor la incalculable sonda.

GERARDO DIEGO

Sentaraille, agosto, 1959.

CANCIÓN DE FORMENTOR

Pra Camilo José Cela. 1960.

Alguén se doéu da soidade do lume na torre.
Alguén nos guiara cun fío de lan sin sentirmos.
E a ínsua da flor
no ollo do mar.
Formentor.

O aire. No aire, unha esfera de vidro, arredore.
Un, solo, no aire; claror, remuíño de lúa.
Un, solo, no vidro do ollo do cíclope.
E a ínsua do mar
no ollo da flor.
Formentor.

No espanto do cóncavo do ceio e da mare. No ollo de seixo.
Escura, detrás, empuxando por un docemente.
A man sobre o hombro, empuxando.
Tenaz, unha ala empuxando de amor.
Unha ola cansada.
E a ínsua da flor
no ollo do mar.
Formentor.

Nas prayas estéreas de pedras luídas de olvido
alguén encendía o seu lume na beira das ondas.
Palmas pechadas, perfebas zarradas

sobre un esquenzo de dolor.
E a ínsua do mar
no ollo da flor.
Formentor.

De duras raigañas, chamizos da noite, salían
paveas vinguelas con flores máis blancas que o leite.
¡Qué escuro degaro de estar entre os vivos,
sobre da area morta e sin furor!
Na ínsua da flor,
¡qué degaro vivo no ollo do mar!
Formentor.

Do outro lado do cóncavo puro en que as alas resbaran.
Máis aló da montaña de laz e carreiros de vidro.
A tecelana non tiña parada. A tecedora non tiña demora.
Nécigas de nácara. Premedeiras de albor.
Nécigas de nácara.
Na ínsua do mar,
o ollo da flor.
Formentor.

Cantares de noite medían a tea de Circe.
O hombro esquecía o cansazo que o ánimo couta.
Pálida escuma de alegría. Aurora.
Coma un rumor.
Aurora de calandras altas.
E a ínsua da flor
no ollo do mar.
Formentor.

O sangre correra por diante dos ollos un pano de cinza.
¡Qué ledo ser cunchas valeiras na beira da mare!
Coméramos pan. Bebéramos viño.
E non chegara da fronteira
nin había novas do corredor.
¡Bebéramos vino de esquezo!
Na ínsua do mar,
no ollo da flor.
Formentor.

As olas á os cons cos seus sons de feitizo rendían.
¿Qué ollos un oco non turba de deusa no leito?
Coméramos pan.
¡Beber bebedizos de esquezo!
Pesado dulzor,
rumor de area morta velaba
na ínsua da flor,
no ollo do mar.
Formentor.

Tanta delicia de azul un quixera prendere,
páxaro leve por riba dos pinos voando.
¡Ai reiseñor
das albas e os lenzos de Circe,
na ínsua da flor,
no ollo do mar!
Formentor.

AQUILINO IGLESIA ALVARIÑO

CANCIÓN DE FORMENTOR

(Versión castellana del autor)

Para Camilo José Cela. 1960.

Alguien se dolió de la soledad de la llama de la torre.
Alguien nos guió por medio de un hilo de lana sin
saber nosotros.
Y la isla de la flor.
en el centro del mar.
Formentor.

El aire. En el aire, una esfera de cristal, alrededor.
Uno, solo, en el aire. Resplandor, remolino de luna.
Uno, solo, en el cristal del ojo del cíclope.
Y la isla del mar
en el centro de la flor.
Formentor.

En el espanto de la concavidad del cielo y del mar.
En el corazón del cuarzo.
Oscura, detrás, empujando a uno dulcemente.
La mano sobre el hombro, empujando.
Tenaz, una ola empujando amorosamente.
Una ola cansada.
Y la isla de la flor
en el centro del mar.
Formentor.

En las playas estériles de piedras pulidas por el olvido
alguien encendía hogueras junto a las ondas.
Palmas abatidas, pestañas cerradas
sobre un olvido de dolor.
Y la isla del mar
en el centro de la flor.
Formentor.

De duras raíces, chamizos de la noche, salían
tallos flexibles con flores más blancas que la leche.
¡Qué oscuro afán de estar entre los vivos,
sobre la arena muerta y sin furor!
En la isla de la flor,
¡qué afán ardiente en el corazón del mar!
Formentor.

Al otro lado de la concavidad exacta en que las olas resbalan.
Más allá de la montaña de hielo y los senderos de cristal.
La tejedora no se detenía. La tejedora no se paraba.
Lanzaderas de nácar. Pedales de albor.
Lanzaderas de nácar.
En la isla del mar
el centro de la flor.
Formentor.

Cantos nocturnos medían la tela de Circe.
El hombro olvidaba el cansancio que abate el ánimo.
Espuma pálida de alegría. Aurora.
Como un rumor.
Aurora de alondras altas.
Y la isla de la flor

en el corazón del mar.
Formentor.

La sangre corrió ante los ojos un velo de ceniza.
¡Qué alegría ser conchas vacías a la orilla del mar!
Comimos pan. Bebimos vino.
Y no había llegado de la frontera
ni había noticias del corredor.
¡Habíamos bebido vino de olvidar!
En la isla del mar
en el cáliz de la flor.
Formentor.

Las olas rendían los escollos con su son de hechizo.
¿Qué ojo no turba el hueco que deja una diosa en el lecho?
Habíamos comido pan.
¡Beber filtros de olvido!
Pesado dulzor,
crujir de arena muerta velaba
en la isla de la flor,
en el centro del mar.
Formentor.

Tanta delicia de azul uno quisiera aprisionar,
pájaro ligero volando por encima de los pinos.
¡Ay, ruiseñor
de las albas y las telas de Circe,
en la isla de la flor,
en el centro del mar!
Formentor.

A. I. A.

CANCIONCILLA DE LAS TRES PREGUNTAS

A Tomeu Buadas, poeta y anfitrión de la poesía.

I

LA MAÑANA

El chorro de luz. El chorro
De luz. El chorro de luz.

Tañe el aire en la guitarra
(–El chorro de luz...) del día
Su canción. En la mañana

Se quiebra la flor más viva.
¿De qué color es la malva
Tela de su alba camisa?

El chorro de luz. El chorro
de luz. El chorro de luz.

II

LA TARDE

La arena es de oro. La arena
Es de oro. La arena es de oro.

Canta el pájaro que vuela
(–La arena es de oro...) en la mar
Del crepúsculo, una queda

Música primaveral.
¿Cómo se llama el poeta?
¿Cómo su pausado andar?

La arena es de oro. La arena
Es de oro. La arena es de oro.

III

LA NOCHE

La estrella polar. La estrella
Polar. La estrella polar.

Silban los grillos oscuros
(–La estrella polar...) silencios
Purísimos. Van desnudos,

Tiernos, los pájaros tibios.
¿Por qué tan tersos, tan puros,
Tan cifrados y enigmáticos?

La estrella polar. La estrella
Polar. La estrella polar.

CAMILO JOSÉ CELA

Formentor, mes de mayo.

MEMÒRIA D'UN VIATGE

De vegades diem: la nostra terra.
Paraules escollides, aleshores,
paraules de crestall –no les de cada
dia: treball, taula, cullera–,
paraules ben cruixents i tebiones
acaronen el dring de la conversa:
paraules
per al nostre bon ús de patriotes.
I somriem molt còmplices.

Escolteu: jo he vist la pluja
pels teulats de la vila; he vist carrers
amb fang, avars de passes; un cinema
de dissabte, amb tuf d'aixella,
tristor de cansament i dies núvols,
aixoplugat dins el capvespre
de l'alta Besalú, vila de comtes.
He vist l'or vell del Priorat; les planes
lentíssimes de l'Ebre
color de riu i sang; el dur silenci
dramàtic de Gandesa; l'enrunada misèria
de l'ínclita Morella.
He vist uns homes
de sang afadigada,
ossos humiliats d'enllà dels segles;
uns homes amb els ulls com ganivetes
per fitar el cel amarg.

Aquests homes
no diuen mai: la nostra terra,
perquè ells són
la nostra terra.

Llavores
he recordat uns cingles furiosos;
la llum de la pineda; les muntanyes de l'illa;
la flaire vellutada
dels romanins de Formentor.

Ells són, també,
la nostra terra.

JOSEP MARIA LLOMPART

MEMORIA DE UN VIAJE

(Versión castellana, autorizada por J. M. Ll.)

A veces decimos: nuestra tierra. Palabras escogidas, palabras de cristal –no las de cada día: trabajo, mesa, cuchara–, palabras bien crujientes y tibias, acarician entonces el tintineo de la conversación: palabras para nuestro buen uso de patriotas. Y sonreímos muy cómplices.

Escuchad: yo he visto la lluvia en los tejados del pueblo; he visto calles enfangadas, avaras de pasos; un cine de sábado, con tufo de axila, tristeza de cansancio y días nublados, arrebujado en el crepúsculo de la alta Besalú, villa de condes. He visto el oro viejo del Priorato; las llanuras lentísimas del Ebro color de río y sangre; el duro silencio dramático de Gandesa; la arruinada miseria de Morella, la ínclita. He visto unos hombres de sangre fatigada, huesos humillados desde lo hondo de los siglos; unos hombres con ojos como cuchillas para mirar fijamente el cielo amargo.

Estos hombres no dicen nunca: nuestra tierra, porque ellos son nuestra tierra.

He recordado entonces unos acantilados furiosos; la luz del pinar; las montañas de la isla; el aterciopelado aroma de los romerales de Formentor.

Ellos son, también, nuestra tierra.

*

CONVERSACIONES POETICAS DE HORMENTOR

18 AL 25 DE MAYO

For

AQUÍ

Donde si fuera
posible olvidar
(La voz desierta)
se olvidaría.

Donde si fuera
posible el silencio
(Cansada la espera)
se callaría.

Donde si fuera
imposible todo
(La memoria incierta)
sí, todavía,

la noche, el mar,
regresado el hombre
(El trigo en la tierra)
empezarían.

RAFAEL SANTOS TORROELLA

Formentor, 1959.

LA REALITAT

A Joaquim Roca Fainé

Daniel, del costum de parlar amarg,
de llit a llit, com dos soldats que parlen
de ser joves, nasqué la greu vellesa
de no creure en el món de cor salvatge.
Tu, amb el silenci d'un infant perdut
entre les cames, les negres culates
d'una columna d'ocupació,
cerques la teva innocència. Rara,
i profunda de cap a les estrelles,
com la verdor nocturna de les Rambles,
la claror dels teus ulls cavats s'enfonsa
fins a la nuca, com dos clots plens d'aigua.
Però, misteriós com un infant
més alt de cor que d'estatura, calles,
amarg i delicat, com un absent
arlequí de Picasso. No cap planxa
ardent a les mans verdes d'una dona
blanca i emblavadora, no ennacra
el midó, com la pena lleonarda
de tu en fa un dolç paper de rebre carta.
Tu, coronat d'espines, coronat
d'home el front blanc, més espaiós de dates
que el teu carnet d'identitat, com un lleó
presidit pels testicles i la calma
surts cap a la tendror: els arbres verds

de gas i de neon, l'aire verd i negre
com un vaixell mercant carregat de fruita,
els homes amb la cara de vas de pernod,
els fills de família amb rostre de criminals sensibles,
i la que sembla una serp marejada,
la que lluu com un estiu delicadament abocat a la tardor,
la que parla com una gavina del port,
la que està en un racó, com si vengués molins de paper.

Daniel, i tu hi eres. Sol amb tu.
Com un soldat que està d'imaginària.
Estaves abraçat als teus vint anys,
de cara a les estrelles retallades,
que en el teu cor nevat, eren els dies
planxats i sense núvols, en què no
hi havia tedi que afaitar ni barba.
Enmig d'aquella soledat de molts
en companyia, dintre la butxaca
duies, vora el telèfon
primaveral de Lola i la frase aspra
de Camus, el teu llapis d'estar sol,
el xiclé de la teva metafísica
d'entretemps. I en un trencat tovalló
de paper, com al drap de la Verònica,
t'hi escrigueres, i els teus vint anys, còmics
com un fusell florit, de cos present
semblaven, com d'un vell que no s'havia
casat abans de morir-se...

. . . . . .

Daniel, vibra la suavitat

de Formentor, on pedra i verdor callen.
Hi som, després de verd voler-hi ser,
amb en Joaquim Roca. La pissarra
de cresta en cresta i mata en mata crema
davant l'encuny del mar. Tota la calma,
junta i perversa, de la blavor falsa
i de bon fons, la penya suavitza,
com la roca alta la grisa atzavara.
El pi, la dàlia, la llentrisca, el boix,
la buganvíl·lia i el gerani d'Àfrica,
com un capvespre, baixen fins el mar,
blau davant la verdor, com una antiga
pedra d'anell. De la realitat,
la fusta amb flor, la pedra en flor, el mar
de flor profunda, són la poesia
de l'home, el regne del baró menjat
pel cor. La màgia, la desesperança,
l'ensofrat àngel de la passió
inútil, són les trepidants tenebres
exteriors. De l'home són la terra,
aquesta arma, l'aroma, l'ombra, el xiulo,
la taula i el taüt del pi ja verd.
Daniel, amic meu, en Joaquim
Roca i jo som a la terrassa blanca
de Formentor. Les caputxines grogues,
les calèndules són davant la cara
de la calç. El mar viu, que se passeja
com una fera transparent, s'allarga
sota el sol de migdia. Les formigues,
com a punts suspensius, la nostra taula

misteriosament escalen. Jo,
Blai Bonet: un calvari amb Crist i lladres,
dones obertes i negror d'amor,
dic, com si ho fes, que la profunda pau
neix, com la font, no de l'amagat,
interior doll de pensar i no beure.
Neix quan comença de regar la terra
i la llengua solar dels qui la conren,
garba ells mateixos del seu poble. Aquí,
contra la fosca, s'hi digué: «mon cor
estima un arbre». Jo t'hi parlo, contra
els alcohols de l'home vell, del pi,
i la seva flor groga, del gerani,
de la taula alta, on el pa recobra
l'estatura de l'ordi quan se mor,
del plàtan, del vas clar, de la cullera,
com si parléssim de ser joves.

BLAI BONET

LA REALIDAD

(Versión castellana del autor)

A Joaquín Roca Fainé

Daniel, de cama a cama, como dos soldados que hablan de su juventud, nos tiznó la costumbre de hablar con ira, esa decrepitud que borra de los ojos el hermoso corazón salvaje del mundo.

Tú, como un niño taciturno, perdido entre las piernas y las culatas negras del ejército de ocupación, buscas tu inocencia. La luz de tus ojos, extraña y honda hacia el cielo, como los árboles de noche en las anhelantes Ramblas, está cavada hasta la nuca. ¡Oh, tus ojos, como dos hoyos después de la lluvia!

Callas. Vuelves a callar, como un muchacho más alto de corazón que de cabeza, triste y delicado como un arlequín de Picasso. Ninguna plancha ardiente en las manos verdes de una mujer convirtió el almidón en luz de familia, como tu pena de león adolescente te deja el silencio planchado, hasta convertirte en un dulce papel de recibir carta.

Tú, coronado de espinas, coronada de hombre la frente blanca, más espaciosa ya que los años de tu carnet de identidad, como un león presidido por los testículos y su calma, sales hacia un frondor: los árboles verdes de gas, el aire negro y verde como un mercante cargado de fruta, los hombres que tienen cara de pernod, los hijos de familia con rostro de

criminal sensible, y la que parece una serpiente mareada, la que brilla como un verano delicadamente tendido hacia el otoño, la que habla como una gaviota del puerto, la que calla en un rincón, como vendiendo molinillos de papel...

Daniel, estabas allí. Solo y contigo. Como un soldado hace su imaginaria. Abrazabas tus veinte años, amarrado al duro banco de recordar las estrellas de niño, que, en tu corazón nevado, eran los días, planchados y sin nube, en que no había tedio ni barba que afeitar. Entre aquella soledad de muchos en compañía, junto al teléfono primaveral de Lola y la frase cortada de Camus, traías tu lápiz de estar solo, ese chiclé de tu metafísica de entretiempo. Y te escribiste en una servilleta de papel, como en un velo de la Verónica. Tus veinte años, cómicos como un fusil en flor, estaban de cuerpo presente y parecían como de un viejo que no se había casado antes de morir...

. . . . . .

Daniel, vibra la suavidad de Formentor. La piedra y el verdor viven sin gemido. Después de desearlo verdemente, estamos aquí con Joaquín Roca.

La pizarra, de crestería en crestería, de mata en mata, quema, ante la acuñada libertad del mar. Toda la calma, junta y perversa, del azul, falso y de precioso fondo, hace con la peña lo que la pita, de gris marino, hace con la roca alta.

El pino, la dalia, el lentisco, el boj, la buganvilia y el geranio de África, descienden, como la tarde,

hacia el mar, azul entre lo verde, como una antigua piedra de anillo.

Daniel, la madera con flor, la piedra en flor, el mar de flor profunda son, entre la realidad, la poesía del hombre, el reino del varón comido por el corazón.

La magia, la desesperanza, el ángel de la pasión inútil, amarillo de azufres, son las rechinantes tinieblas exteriores. Del hombre son la tierra, esa arma, el aroma, la sombra, el silbo, la mesa y el ataúd de pino.

Estamos en la terraza blanca de Formentor. La flor de la capuchina, las caléndulas están ante la cal. El mar vivo, que se pasea como una fiera transparente, se tiende bajo el sol del mediodía. Las hormigas, como puntos suspensivos, escalan misteriosamente nuestra mesa. Yo, Blai Bonet: un calvario con Cristo, con ladrones, con mujeres abiertas y negrura de amor, digo, de palabra y de obra, que la profunda paz nace como la fuente, no de la escondida corriente de ser pensada sin beberla; nace cuando empieza a regar la tierra y la lengua solar del labrador, convertido libremente en gavilla de su pueblo.

Contra la oscuridad, aquí se dijo: «mi corazón busca un árbol». Contra los alcoholes del hombre viejo, aquí te hablo del pino y de su flor amarilla, del geranio, de la mesa alta, donde el pan vuelve a la altura del trigo en junio, del plátano, del vaso transparente, de la cuchara. Como si habláramos de nuestra juventud...

B. B.

FORMENTOR

Tel est ce sable qu'on écorche
Ou cette mer sans souvenirs.
J'use ma voix comme une torche
Mais c'est pour ne jamais finir.

Quand je crois comprendre le peu
De mots que l'attente me donne,
Comme les algues dans le feu
Il cède aux vagues de l'automne.

Feuilles éparses de Sibylle,
Langage simple déchiré,
Toujours un vent emporte et brûle
Vos plages sombres que j'avais.

Je crois qu'il n'est que le désert
Au lointain des terres promises.
Où brilla l'etoile de mer
Les heures montent et se brisent,

Et leurs cris qui portent l'hiver
Mêleront le sable et la cendre.
Le feu parfois rejoint la mer
Au bas des pentes de septembre.

YVES BONNEFOY

FORMENTOR

(Versión castellana, autorizada por Y. B.)

Tal es esta arena que magullamos o este mar sin recuerdos. Uso mi voz como una antorcha, pero para no acabar nunca.

Cuando creo comprender las pocas palabras que la espera me da, como las algas en el fuego ceden a las olas de otoño.

Hojas dispersas de Sibila, simple lenguaje desgarrado, siempre un viento arrastra y quema vuestras playas sombrías que yo poseí.

Creo que sólo hay el desierto más allá de las tierras prometidas. Donde brilló la estrella de mar llegan las horas y se rompen;

y sus gritos que nos traen el invierno mezclarán la arena y la ceniza. A veces el fuego alcanza el mar al final de los declives de setiembre.

*

Conversaciones poéticas de FORMENTOR

M.V. y C.J.C.

8 al 25 de mayo de 1959

Pr
de

in
y
de
en
co
no

de
no
pe
Y
y

CONVERSACIONES POÉTICAS

Seis días después Jesús tomó consigo a Pedro, a Santiago y a Juan y los llevó a una montaña alta, a solas. Y se transfiguró delante de ellos, y sus ropas se volvieron resplandecientemente blancas, como no podría dejarlas ningún batanero en el mundo. Y se les aparecieron Elías y Moisés conversando con Jesús. Pedro rompió a hablar, y dijo a Jesús: —Maestro, bueno es que nos estemos aquí; y haremos tres pabellones, uno para Ti, otro para Moisés y otro para Elías—. Pues no sabía lo que decía...

MARCOS, 9, 2-6

Predominaba un sentimiento
de general jubilación.
Abrazos,
inesperadas preguntas de amistad
y la salutación
de los maestros
entre sonrisas, todavía borrosas
como en fotografías de hace tiempo,
nos recibieron al entrar.
Llegábamos
después de un viaje demasiado breve,
no sé si de otro mundo más real,
pero sin duda menos pintoresco.
Y algo de nuestro invierno, de sus preocupaciones
y de sus precauciones, seguramente se notaba

en nosotros aún cuando alcanzamos
el fondo de la estancia, donde un hombre muy joven,
de pie, nos esperaba silencioso
junto a los grandes ventanales.
Alguien nos presentó
por nuestro nombre, mientras que dábamos las gracias.
Y en seguida salimos al jardín.

Camino de la playa
entre rosales,
en el pequeño pabellón bajo los pinos
las conversaciones empezaban
puntuales como ensayos.
Me acuerdo de que entonces uno de los maestros
decía unas palabras, y después
recuerdo lo que hablamos
sólo muy vagamente.
La imprecisión de hablar,
la sensación de hablar y oír hablar,
es lo que me ha quedado, sobre todo.
Y las pausas pesadas como presentimientos,
las imágenes sueltas
del mar ensombreciéndose, pintado en la ventana,
o de la agitación silenciosa de los pinos
en el atardecer, captada unos momentos.
Hasta que luego las luces se encendían
y era otra vez igual que si llegásemos.

Pero en cambio las noches eran tibias
en la terraza sobre el mar

y resultaba dulce estar sin límite
–con la música al fondo
difuminando los jardines y el Hotel apagado
en donde los famosos dormían ya...
Quedábamos los jóvenes
y era joven la noche, igual que en las películas.
No sé si la bebida
sola nos exaltó, puede que el aire,
el brillo de los ojos desorbitados por la luna,
la suavidad de la naturaleza
que hacía más lejanas las voces,
menos reales, cuando rompimos a cantar.
Entonces fue ese instante en que la noche
llega ya a confundirse con la misma vida.
Alguien bajó a besar los labios de la estatua
blanca, dentro en el mar,
mientras que vacilábamos
contra la madrugada. Y yo pedí,
grité que por favor que no volviéramos
nunca, nunca jamás a casa.

Volvimos, por supuesto,
y es otra vez invierno cuando escribo,
pasados ya casi dos años.
Mis ideas
sobre cualquier posible paraíso
son, me parece a mí, bastante claras,
y desde luego diferentes, pero
¿para qué no admitir que fui feliz,
que a menudo me acuerdo?

En estas otras noches de noviembre,
negras de agua, cuando se oyen bocinas
de barco, entre dos sueños, uno piensa
en lo que queda de esos días:
algo de luz y un poco de calor
intermitente,
como una brasa de antracita.

JAIME GIL DE BIEDMA

FORMENTOR

Por debaixo do mar sóa un pandeiro
e hai un rio de luz asulagado.
Por enriba do mar sóa unha frauta
e hai unha rúa de camelios brancos.
Viñen ao sul,
viñen aos ceos craros.
Un aire azul de mornas volvoretas
chouta, lene e torcaz, de barco en barco.
Vexo rendas de escumas nas olladas
e teño sangue moza nos meus brazos.
Un edén houbo eiquí de arcillas moles
i-eiquí nasceron tódolos paxaros.
E tódolos camiños que levaban
mirtos i-espellos, por eiquí pasaron.
Estou no sul,
estou nos ceos craros.
Esta é a illa das covas misteriosas,
Formentor é seu facho.
Unxida de ólios vellos
a sua noite ten lumes lonxanos,
voces, cristaes, bosques silandeiros,
vagalumes e greas de cabalos.
Veño do sul,
veño dos ceos craros.
Nascéronme nas maus augamariñas,
traio nos beizos froles de laranxo.

CELSO EMILIO FERREIRO

FORMENTOR

(Versión castellana del autor)

En el fondo del mar suena un pandero
y hay un río de luz sumergido.
Encima del mar suena una flauta
y hay una calle de camelios blancos.
Vine al sur,
vine a los cielos claros.
Un aire azul de tibias mariposas
salta, leve y torcaz, de barco en barco.
Veo encajes de espuma en las miradas
y tengo sangre joven en los brazos.
Un edén hubo aquí de arcillas dúctiles
y aquí nacieron todas las aves.
Y todos los caminos que llevaban
mirtos y flores, por aquí pasaron.
Estoy en el sur.
estoy en los cielos claros.
Ésta es la isla de las grutas misteriosas,
Formentor es su faro.
Ungida de óleos antiguos
su noche tiene fuegos lejanos,
voces, cristales, bosques silenciosos,
gusanos de luz y manadas de caballos.
Vengo del sur,
vengo de los cielos claros.
Me nacieron en las manos aguamarinas,
traigo en los labios flores de naranjo.

C. E. F.

LAS LETRAS Y SU RUBOR

Epistola enim non erubescit.

CICERÓN

CONVER SACIONES

poéticas

de

Formentor

18 al 25
mayo de 1959

CJC

Esto
esta
todo
de v
me
no
Diri
debe
se s
me
porc
esto
mej
Con
testa

N
con
poes
alie
roto
y ca
no
posi
aver
Casi

México, 29 Abril, 59.

Amigo Camilo José Cela:

. . . . . .
. . . . . ya no sirvo para nada. Estoy muy viejo. Casi tan viejo como el rey Lear y esta cabeza mía funciona ya muy mal. Lo voy perdiendo todo lentamente: las energías, la memoria y las ganas de vivir... Me sostengo a fuerza de drogas que al final me debilitan más y me dejan hecho un guiñapo. Ya no escribo, apenas leo y no puedo opinar de nada. Diría tonterías. Es mejor no hablar cuando se es viejo; deben quedar de uno las palabras dichas cuando aún se sabe reír y esperar. Yo ya no espero nada y la risa se me va olvidando también. Casi no sé reír. Digo *casi* porque siento muy cerca la catástrofe final. *Casi* me estoy muriendo. Sería la hora de hacer mi testamento mejor que hablar de poesía. ¿Y de mi poesía?... Como no sea para ordenar mis últimas disposiciones testamentarias...

Me gustaría decirle a alguien, a usted, por ejemplo, con la solemne sinceridad de un moribundo, que mi poesía, salvo los momentos religiosos que tienen un aliento de plegaria, la rompería, la quemaría toda. He roto y quemado cuanto andaba rodando por cajones y carpetas –poemas, papeles, comedias– pero, ¡ay!, no puedo romper ni quemar lo publicado. Hago lo posible por no reeditarlo y escondo mis libros. Estoy avergonzado de haber escrito la mayoría de mis versos. Casi todos no son más que actualidad. Al final creo

que no he sido más que un reportero con un énfasis de energúmeno. He tenido una voz irritable, irritante y salvaje sin freno y sin medida, y sólo en algunos momentos, muy pocos, he sabido rezar. La poesía no es más que oración. Ahora, como cuando escribí mi primer libro, creo que no es más que oración. Oración fervorosa. O piadosa y reposada. Aquel mi primer libro se llamaba *Versos y oraciones de caminante*. Tres o cuatro poemas de ese libro y estos últimos que me ha publicado usted en sus PAPELES son lo único que yo salvaría. Quedará menos..., una gotita de rocío diluida, perdida, anónima en el gran río de las canciones eternas... Y ya es mucho... No espero más.

Me gustaría ser joven para ofrecerle a usted una amistad verdadera. Así como ando ahora no soy más que un puñado de huesos viejos y sin destino..., pero todavía sé querer a las gentes buenas y le abrazo con todo lo que aún da mi corazón.

LEÓN FELIPE

México, D. F. 20 Mayo 1959.

Mi querido Camilo José Cela.

Me encuentro su carta al regreso de mi trabajo en las ruinas mayas, donde estoy terminando *El Cantar de los Cantares*. Me recordó que no escribí el poema primaveral, que tenía intención de enviarle para su almanaque. Tal vez porque hace años que no gozo de la primavera, el poema hubiera salido. Aquí, sin estaciones, pensar en ese tiempo magnífico me hubiera impulsado a escribir. Tarde o temprano, ese poema será suyo. Se lo prometo.

Pensé que podría enviártelo para las «Conversaciones». Toda la noche escribí sobre la edad de oro, como si los poetas vestidos de pastores me escuchasen.

De estar ahí, hubiera hablado mucho, hasta muy tarde, con todos. Contigo.

Te hablaré de tú. Como si hubiéramos pasados juntos estos días en Formentor. Tan seguro estoy de que lo humano hubiera prevalecido sobre lo literario. En mí no brota la poesía sino al acalorarme con algo. Y el hablar con amigos me enardece. Poesía que brota luego para liberar la angustia. Si hago un nuevo libro será después de ir a España. Después de recobrar el diálogo. El mismo día de conocerte.

Es posible que mi película *El Cantar* de fray Luis concurse al festival de San Sebastián. Es el 15 de julio. Estoy decidido a llevarla, pero necesito que me inviten a exhibirla, porque por ser un cinepoema, de forma y sentido religioso, aquí no será seleccionada por la dirección de Cinematografía.

¡Ya verás qué buen poeta cinematográfico soy! Perdona que me sienta feliz con lo que he hecho. Más de año y medio trabajando. ¿Quieres que te envíe un informe del departamento cinematográfico de la Universidad Católica de México? Es muy favorable y se me ocurre que tú y mis amigos pudieran hacer algo por mí. Lograr que mi película sea invitada al Festival. Si conoces a alguien, si de manera directa o indirecta puedes favorecer mi propósito, dímelo.

Escríbeme pronto. Es casi seguro que nos veremos en España.

Un fuerte abrazo de

MANOLO ALTOLAGUIRRE

México, abril 1959.

¿Qué otras palabras más oportunas para saludar a los contertulios de las Conversaciones Poéticas de Formentor, que los dos versos de Rubén Darío, escritos (si no estoy equivocado) en esa isla de Mallorca, cuyo recuerdo en blanco, por no haberla visitado cuando tuve ocasión, me persigue y me mortifica? «Aquí, junto al mar latino, / digo la verdad».

Mi memoria de esos dos versos me jugaba una travesura, ya que no me decía: «Digo la verdad», sino «Digo mi verdad». El error acaso no fuese del todo inconsciente, porque me parecía más justa, si no es pedantería corregirle la plana a un gran poeta, la alusión a la verdad relativa y personal designada por el posesivo, que no a la verdad abstracta y general designada por el artículo.

Y eso es lo que deseo para los poetas y escritores ahí reunidos, el diálogo acerca de sus verdades relativas y personales, la confrontación humana y poética de las mismas, con lo que sin duda saldrán purificadas ellas, y ellos más adelante en el camino hacia la verdad de todos, quiero decir, la verdad de quienes son la sal de la tierra.

Un saludo fraternal, si se me permite el atrevimiento de incluirme así en la fraternidad poética, desde esta otra orilla del mundo.

LUIS CERNUDA

Rapallo.
25 Ap. 59.

My dear Señor Cela.

To begin with: homage to Menéndez Pidal. I wonder if my memory plais tricks or if a very poorly preparet young american asket him in 1906 about approaches to Lope, and heard:

¿Porqué vienes aqui? Su mismo professor ha escrito lo mejor que es.

That wd| have been Rennert's

As to messages. Let the poets combat the black-out of history and the all engulphing brain-wash. Let them consider Horton's work in printing the Square $ series, and trying to get a bit of the true record (Benton's, Del Mar's, Coke's) back into print at a reasonable price.

Let them preserve the DIFFERENCES in the great racial traditions, and between one man and another. Every man has the right to have his ideas examined one at a time, and to live free of debt,

and any man who helps to obscure these rights deserves something analogous to the hell of the mediaeval theologians.

«Liberty is the right to choose one thing at a time». Permit me that one quotation, and ask the younger poets to trace ist author.

There is deep need to get some real education into curricula. May heaven give us energy to continue the struggle against prevalent malpractice in universities and burocracies.

most cordially yours

EZRA POUND

Rapallo.
25 de abril de 1959.

Mi querido señor* Cela:

Para empezar, rindo homenaje a Menéndez Pidal. Me pregunto si la memoria me engaña o si no fue verdad que un joven americano, muy mal preparado, le preguntó en 1906 sobre las formas de acercarse a Lope, y oyó:

¿Por qué vienes aquí? Su mismo profesor ha escrito lo mejor que es.*

Ése era Rennert.

En cuanto a mensajes. Que los poetas combatan el apagón de la historia y el todo-inundador lavado de cerebro. Que consideren la labor de Horton[1] al imprimir la serie de *Square* $, y su intento de poner algo de la verdadera historia al alcance de todos, editándolo a un precio razonable (Benton, del Mar, Coke).[2]

Que mantengan las DIFERENCIAS en las grandes tradiciones entre las razas y entre los hombres. Todos los hombres tienen derecho a que sus ideas sean

---

* *Sic* en el original.

[1] *N. del T.*–Editor que publicó obras de polémica, por lo común de escándalo.

[2] *N. del T.*–Thomas Hart Benton (1782-1858), senador americano del estado de Missouri (1821-51) y de la Cámara de representantes (1853-55). Era partidario de reformar la moneda en beneficio del hombre medio; fue el redactor del *Specie Circular* en 1836. Fue también gran partidario de toda la legislación favorecedora del desarrollo del Oeste americano y de los pobladores de las fronteras, y se opuso a la esclavitud en Norteamérica.

examinadas una a una y a vivir libres de deudas, y cualquier hombre que ayude a oscurecer estos derechos merece un castigo semejante al infierno de los teólogos medievales.

«La libertad es el derecho de escoger cada cosa a su vez». Permítame esta sola cita, y pida a los poetas más jóvenes que localicen a su autor.

Existe una honda necesidad de contribuir con algo de educación verdadera al plan de estudios. Que el cielo nos dé energías para continuar la lucha contra la mala práctica que prevalece en las universidades y las burocracias.

Con toda cordialidad, queda de Vd.

EZRA POUND

(Versión castellana de A. K.)

das, y
rechos
eólogos

cosa a
poetas

n algo
Que el
contra
ades y

UND

LA ATALAYA Y EL MAPA

LO

D
eser
tam
geo
secr
abo
siqu
escl

junt
fam
con
Aho
una

—El
N
Over

Carta de Flandes

LO FLAMENCO Y TRES FIGURAS DE LA JOVEN DRAMATURGIA FLAMENCO-NEERLANDESA

Lo flamenco

DIFÍCIL CUESTIÓN, QUE, COMO TODO LO QUE ATAÑE A LA esencia del hombre, ¡ese desconocido!, y a su comportamiento individual y colectivo, sea cual fuere el sector geográfico que habita, se resiste a entregar su último secreto. Sin embargo, cabe abordarla, es más, debe abordarse y en efecto, la han abordado, y hasta resuelto, siquiera aproximadamente, algunas de las mentes más esclarecidas de la propia Flandes[1].

En primer lugar lo flamenco se inserta en el conjunto de matices culturales que constituyen la gran familia de Occidente y se funda, por lo tanto, en el concepto del mundo y de la vida de carácter cristiano. Ahondemos un poco. El cristianismo tiene íntimamente una orientación escatológica tan decisiva que sólo halla

---

[1] Karel van de Woestijne: *Kunst en Geest in Vlaanderen -El Arte y el Espíritu en Flandes-*.

Marnix Gijsen: *Ons Volkskarakter -El carácter de nuestro pueblo-*, *Over het Vlaamsche Genie -Del Genio Flamenço-*.

cabal cumplimiento en la muerte, una muerte, además, si es acendradamente cristiana, no exenta, en el plano físico, de intenciones suicidas[2]. De tal tenor son las muestras supremas del fervor cristiano: el martirio, la ascética, el éxtasis místico —supresión, renunciamiento gradual, transitoria evasión de la vida física («mors mystica»), respectivamente. Cristianismo y vida física o natural constituyen, en rigor, una antinomia[3]. Le puede al hombre de Occidente la idea de la pervivencia eterna y el cuerpo todo de las proposiciones escatológicas cristianas, pero tanto o casi siempre más le puede el apremio de sus apetencias naturales y el testimonio inmediato de su intelecto y de sus sentidos. El cristianismo ha puesto y pone al hombre de Occidente

---

[2] Escatología pura y ansia de muerte son las estrofas comúnmente atribuidas a San Juan de la Cruz: «Del agua de la vida / mi alma tuvo sed insaciable / desea la salida / del cuerpo miserable / para beber de esta agua perdurable. / Está muy deseosa / de verse libre ya de esta cadena / la vida le es penosa / cuando se halla ajena / de aquella dulce patria tan amena».

[3] En una obra dramática neerlandesa contemporánea (*Capitán después de Dios,* de Jan de Hartog) un personaje le dice al protagonista: «Usted tiene los ojos de un colérico y se comporta como un flemático; sólo el cristianismo sabe componérselas con semejante pecado contra natura». «Esta contradicción —explica Marnix Gijsen en *Over het Vlaamsche Genie*— es, entre los pueblos cristianos, el H_2O del agua bautismal». Cfr.: «You'd better give up the whole idea of life, and become a saint» (*Look back in anger,* de John Osborne). «Mejor sería renunciar a la idea de la vida en su totalidad, y convertirse en santo».

en un grandísimo aprieto, que por lo común se resuelve mal, es decir, ante la disyuntiva ardua, el occidental se sale por la tangente de la incredulidad o de la hipocresía. El porqué Occidente se ha empeñado en seguir llamándose cristiano, siendo, en realidad, si no todo lo contrario, a buen seguro algo muy remoto a una verdadera comunidad cristiana, tal vez responda a ese dramático forcejeo de «querer y no poder» en que se debate el confesor de Cristo que se toma en serio. Y también es posible que la matización de la cultura occidental no sea ajena al grado de seriedad con que, en tanto que cristianos, se toman a sí mismos los pueblos occidentales. Y cuanto más en serio se toman como cristianos, más violento es el conflicto con los imperativos inmediatos de su vida natural y más extremados y explosivos, por ende, sus paroxismos, más estupefacientes sus paradojas.

Hay dos pueblos en Europa que se distinguen por ser característicamente contradictorios: el español y el flamenco. Ambos han vivido y viven a horcajadas de esa montura bicéfala, íntimamente incompatible, inestable y desazonante, agónica, en suma, que forman la vida física perentoria y el cristianismo de problemáticas o, cuando menos, remotas culminaciones (*¡Largo plazo me fiáis...!*). *La agonía del cristianismo* y *El sentimiento trágico de la vida* unamunianos –tal agonía está heñida de tragedia– pueden rozar la cifra tanto del genio español como del flamenco. No hay duda, en efecto, de que lo español y lo flamenco

comparten una serie de motivaciones, unos rasgos caracterológicos fundamentales[4]. Es principal esa capacidad asombrosa de moverse con igual soltura e incluso a la par en dos planos que parecen de signo recíprocamente irreconciliable: el sobrenatural y el realista. San Juan y el Lazarillo. Ruusbroec y Brueghel. Claro que esto es sólo un punto de partida. La alquimia que uno y otro pueblo han aplicado a este doble fermento de lo sobrenatural y lo real es distinta. La mística española, por ejemplo, es mucho más directa, más vertical y ardiente, más acrisolada, que la flamenca, que está mediatizada por la contemplación de la Naturaleza, se extasía no tanto en el Creador como en su obra, está informada de una especie de plácido panteísmo horizontal y a menudo se degrada con amonestaciones y directrices ascéticas[5]. Señalemos ya aquí que este sentimiento de la Naturaleza transido de

---

[4] Lo reconoce ímplicitamente Suzanne Lilar al escribir: «El genio flamenco se mueve entre dos polos: el realismo y la mística... Y se atribuye a la ocupación española una característica que precede a tal ocupación en dos siglos». *Soixante Ans de Théâtre Belge*, Bruselas, 1952.

[5] «Este amor por la creación de Dios, por la que Ruusbroec caminaba como por un santuario, confiere un encanto especial a la vida del beato. Cuando sentía encenderse en sí la luz divina, buscaba las profundas sombras del bosque solitario. Allí debió ver los innumerables símbolos, las analogías de Dios en nosotros». Dr. W. H. Beuken: *Ruusbroec en de Middeleeuwse Mystiek*, Ed. Het Spectrum, Utrecht-Bruselas, 1946.

mística es característicamente flamenco[6]. Mejor haríamos tal vez llamándole *magia telúrica*, porque el misticismo en Flandes, atacado por el ácido del escepticismo, se precipita, deriva hacia la magia. Efectivamente, la magia es –dicho sea con el esquematismo de un símil geométrico– la bisectriz del ángulo que forman lo sobrenatural y lo real, trazada por la ignorancia o el escepticismo –que es una especie de ignorancia ilustrada–, cuando se arrastra el trauma incurable del impacto religioso. Flandes, a diferencia de España, ha sido una región expuesta de lleno a las corrientes que se han originado y han circulado por el centro de Europa y estas corrientes han contenido abundantes ráfagas de escepticismo. De ello surgió la magia, decididamente factor clave del genio flamenco: religiosidad que el escepticismo no logra extirpar. Y aun cuando lo logra, está tan arraigado tal sentimiento en el alma flamenca, que reaparece al instante en forma negativa

---

[6] La literatura flamenca contemporánea nos ofrece una típica muestra de ello en la novela de Herman Teirlinck *Het Gevecht met de Engel* –*El combate con el ángel*–. Aquí es el bosque lo que anima e ilumina la acción. La narración abarca un período de seis siglos. Se inicia con una poderosa sinfonía silvestre, que eleva sus ásperos y vastos acordes en los tiempos de Ruusbroec y concluye en nuestros días. Cada peripecia se inscribe en un paisaje de vegetación selvática. La intriga, con frecuencia nocturna, se nimba de misterio. El antiguo bosque de Soignes está poblado de seres invisibles que se intrincan en la jungla de pasiones humanas. Las fuerzas irracionales del salvajismo amenazan la civilización.

—actitud blasfematoria, luciferina—. Ante lo real la pugna desgarradora entre el ansia religiosa y el celo escéptico engendra una visión trágica o amarga —humor negro, deformación grotesca, caricatura, sarcasmo—. Y aunque esto último puede presentarse en forma pura, así como también lo simplemente blasfematorio o lo simplemente real o lo simplemente religioso, lo típicamente flamenco es que todo esté transido de magia. Recuérdese a Maeterlinck que, aunque escribió en francés, fue la encarnación viva del genio flamenco.

Frecuentemente la magia integra de tal modo lo sobrenatural y lo real que truecan sus respectivos atributos y lo sobrenatural adquiere plasticidad perceptible y las cosas reales se hurtan a la captación sensorial, porque puede más en ellas su energía o efluvio mágico. La muerte, por ejemplo, se encarna, y el alma y las virtudes y el diablo y, en suma, todos los conceptos abstractos. La técnica del auto sacramental —personificación de lo irreal— no es menos acendradamente flamenca que española, dentro de su filiación general europea. Más característicamente flamenco es la sobrenaturalización de lo real —el presentimiento, la alucinación, el símbolo, la alegoría, la atmósfera agorera, el trasfondo misterioso de las cosas, el asedio, en suma, de los poderes ocultos[7]. En conclusión, el genio flamenco se

[7] En *Le Journal de l'Analogiste* Suzanne Lilar analiza este mecanismo del espíritu. La conclusión de su ensayo coincide con las palabras de Novalis: «La poésie est le réel absolu. Ceci est le

manifiesta las más de las veces, o en sus momentos más distintivos, con arreglo a una concepción del mundo y de la vida de orden realista. Ahora bien, este realismo, tocado a veces de sensualismo, se evade con frecuencia hacia las solicitaciones de la mística o de la magia o queda sometido a la acción catalítica de éstas. En virtud de todo ello el hombre suele entrar en conflicto con las potencias que lo manejan, colocándole este conflicto en una coyuntura trágica. Claro que siempre queda el recurso del humor, que no logra, sin embargo, manumitirse de lo trágico: humor negro. Este humor negro se expresa de una manera impresionante en la pintura: Jerónimo Bosco, Brueghel el Viejo y a finales del siglo XIX James Ensor. Por otra parte, compárense los cuadros de este pintor de Ostende con los del español Gutiérrez Solana y se advertirá de nuevo, de una manera casi alucinante, la afinidad que existe entre Flandes y España.

---

noyau de ma philosophie: plus une chose est poétique, plus elle est réelle».

La misma Lilar subraya este rasgo característico del genio flamenco con esta especie de parábola: «Un Jean van Eyck pinta con la mayor precisión los suntuosos atavíos de los Arnolfini, el perrito de los Arnolfini, los finos zapatos que se van a calzar de un momento a otro, el rosario de cuentas de cristal, todos esos objetos personales agrupados en torno a los Arnolfini como prendas de seguridad en una morada apacible y ordenada. Pero se ha guardado muy bien de olvidar el espejo convexo que abre el aposento al mundo exterior e incluso al mundo mágico. Tal es el realismo flamenco: desemboca en lo ignoto, en lo insólito».

A sus 43 años, Herwig Hensen[8] es la figura más importante de la generación de escritores flamenco-neerlandeses llegada al campo de las letras después

---

[8] Pseudónimo de Flor Mielants. Nació en Amberes en 1917. Estudió en el Ateneo de dicha ciudad y en la Universidad del Estado de Gante. Actualmente es profesor de alta aritmética de la Escuela Normal de Enseñanza Media de Bruselas y de aritmética general en la Alta Escuela de Comercio del Estado de Amberes. Su obra poética hasta 1945 está reunida en *Gedichten -Poemas-* (1947), dos volúmenes que contienen los siguientes títulos: *El Círculo hacia Narciso* (1938), *Hamlet en el espejo* (1939), *La doble disposición* (1940), *Ejercicios hacia dentro* (1940), *El comienzo incondicional* (1942) y *Loa de la Disponibilidad* (1945). A partir de 1948 ha publicado, además, *Dédalo* (1948), *Todo es nexo* (1952, segunda edición 1953), *Orfeo en tierras de Occidente* (1955) y *La Ventana.- Daidalos, Alles is verbant, Orpheus in dit Avondland,* y *Het Venster* respectivamente. Ensayo: *Over de Dichtkunst -Sobre la Poesía-* (1947). Teatro: *Antonio* (1942), *Don Juan* (1943), *Lady Godiva* (1946), *Koningin Christina -La Reina Cristina-* (1946), *Polukrates* (1946), *Niets zonder proef -Nada sin prueba-* (1947), *Hannibal* (1951), *Alkestis, Agamemnoon* y *Tarquinius* (1953), *De aarden schaal -La escala de tierra-, De andere Johanne -La otra Juana-* y *Sodom en Gomorra* (1955), todas ellas publicadas por la Editorial A. Manteau, Bruselas. La misma editorial publicó en 1953 la versión francesa de *Lady Godiva, Alkestis* y *Agamemnoon,* traducción y prólogo de Fr. Closset. Herwig Hensen posee el Gran Premio Trienal del Estado para poesía 1938-40, el Gran Premio Trienal del Estado para Teatro 1942-44, el Premio Trienal para Teatro 1942-44 concedido por la Sociedad de Autores Belgas, y su obra *De Venster* fue escogida en ocasión del referéndum organizado por la Sociedad de Literatura en 1959.

de la segunda guerra mundial. Es más, su obra –principalmente poesía y teatro– es ya a estas alturas de tal volumen, de tan aquilatada belleza y siempre de contenido tan hondo, rico y universal, que le sitúa entre los grandes hombres de letras europeos de las décadas centrales de este siglo. Se le ha equiparado a Camus y no es, efectivamente, de menor talla. En todo caso ha sido, como Camus, precoz y gran artista, y como éste, a partir de una actitud frente al mundo y la vida despojada de todo asidero metafísico o religioso, ha llegado a la misma conclusión que hizo blasonar al malogrado escritor francés de *l'honneur d'être homme*. Basta con ser hombre, pero hay que hacer honor a tal condición. Y el hombre, cree Herwig Hensen, hace honor a su condición cuando ejercita las facultades que le independizan de todo, excepto del hombre. La religión, especialmente en su sentido etimológico de atadura a los dioses, a las potencias sobrenaturales; los derivados o sucedáneos de la religión, no menos avasallantes –la superstición, la mogigatería y el oráculo, el presentimiento y la magia, la fatalidad, en fin, todo lo que el hombre, en su cobardía (tal es el motivo, según Hensen), ha puesto por encima del hombre– es absurdo y vitando. Nos damos cuenta en seguida de que este autor abomina de lo que constituye todo el repertorio de estímulos y enfoques que distingue precisamente el modo de ser y manifestarse flamenco. ¿Es por ello Herwig Hensen menos flamenco que, digamos, uno u otro autor de los innumerables dramas de la Pasión de Cristo que ha producido la literatura

del Deltaland? Eso equivaldría a decir que el reverso de la medalla deja de ser medalla. Herwig Hensen es el reverso de una misma medalla –el genio flamenco–, no menos sustancial que su anverso, ni menos absorbente. En rigor, los estímulos son los mismos, lo que ocurre es que lo que en otros ha sido acicate o veneración, en Hensen ha sido irritación, rebeldía. La crítica flamenca le llama luciferino, lo cual no deja de ser elocuente, ya que tal epíteto se le ocurre sólo a quien esté perfectamente familiarizado e incluso identificado con lo que, si nos situamos al margen de toda confesión religiosa, podríamos llamar mitología cristiana. Alguien de mentalidad paganizante le llamaría prometeico. Y tal vez estuviera más atinado. Un Prometeo al que los dioses no pueden castigar, porque no cree en ellos. Y, redimido del Olimpo, porque no cree en su existencia, descubre la vida. Y la vida le parece bien al fin, la acepta tal como es:

Het leven is niet anders: groeien, hopen,
en zo de weg gaan naar de graf.
Maar juist op zulk een regelmaat der dingen
bouwen wij dag aan dag ons evenwicht...
... er naar leven is een troost[9].

---

[9] «La vida es sólo crecer, esperar / y seguir así el camino que a la tumba conduce. / Pero, precisamente, sobre esa regularidad de las cosas / edificamos día a día nuestro equilibrio... / vivir con arreglo a ello es un consuelo...».

Basta con ser hombre y aceptar la vida. La vida tal como es, en su prístina potencialidad, no el desquiciamiento, corrupción o caricatura de la vida con que se nos presenta frecuentemente el cotidiano vivir porque el hombre, olvidándose de su dignidad y de las verdaderas fuentes de su dicha, cae en la estúpida avilantez de ser el lobo del hombre. Hay que redimir al hombre de semejante indignidad, como antes hubo que redimirlo de su dependencia pusilánime del despótico panteón sobrenatural, que en realidad es sólo una fantasmagoría forjada por las alucinaciones de los cobardes. Por supuesto, en el fondo de esa cobardía se agazapa la imagen de la muerte. Hay que superar, afrontar valerosamente lo que esa imagen tiene de pavoroso. Para poder vivir «alla grande», como decía Leonardo, libremente, debemos aprender a morir. Y Herwig Hensen eleva a principio fundamental la máxima de Séneca: «¡Piensa en la muerte! Quien se dice esto se compromete a pensar en la libertad. Quien ha aprendido a morir, ha cesado de ser esclavo». Y constituye para él todo un código de conducta la frase de Bertrand Russell: «All fear is bad, and ought to be overcome, not by fairy tales, but by courage and rational reflexion»[10]. Toda la obra poética de Hensen, en la que se han rastreado influencias de Rilke, Stefan George e incluso Nietzsche y acaso en su punto de partida se halle la lectura apasionada del gran

[10] «Todo miedo es malo y tiene que ser superado, no al amparo de cuentos de hadas, sino con denuedo y reflexión racional».

poeta flamenco Karel van de Woestijne, es el testimonio de la evolución, en el sentido apuntado, de una personalidad viva: desde el narcisismo integrál va hacia la confrontación de la realidad y termina en la adhesión sincera a la vida. En lo sucesivo el poeta se halla «onmetelijk vervuld van drang tot leven» –«inmensamente lleno del deseo de vivir»–, la aceptación de la vida en la alegría y el optimismo, pero no un optimismo ñoño, sino una voluntad de vivir consciente, heroica, que se apoya, por una parte, en el estoicismo helénico y por la otra en el racionalismo moderno. «En un tono menor, sin embargo –nos señala Fr. Closset en el prólogo a la versión francesa de tres piezas dramáticas de Hensen– resuena, para el lector atento, un poco de melancolía, una ligera tristeza ante el caos del mundo moderno. Pero el elemento positivo, el elemento creador y constructor, domina. Ya que, a los ojos de Hensen, la idea de creación es incompatible con el pesimismo que declara absurdo todo esfuerzo y por lo tanto toda manifestación de vida. Sólo el silencio es la consecuencia lógica de semejante actitud, que fue un poco la de Camus. En Hensen, en cambio, se alumbra la voluntad de superarse, de vencerse, de realizarse mediante la introspección, el conocimiento de sí mismo, y por consiguiente se afirma la necesidad de realizar a su alrededor, inmediatamente, un mundo mejor. De ahí que los temas de la mujer, de la madre, del niño... de la belleza, sobre todo de la belleza corporal, reaparezcan con frecuencia en estos libros de versos».

La obra dramática de Hensen no es menos importante que su obra poética y viene a ser la ilustración y confirmación de los hallazgos obtenidos durante la génesis meditativa de ésta. Son, pues, dramas de tesis, con mensaje, pero salidos de un numen de gran artista, vivos, por lo tanto, palpitantes, emotivos a la par que aleccionadores. Por lo demás sostiene Hensen el criterio de que el teatro no es un arte que consista en copiar la vida, sino un medio de sugestión. Y sólo la trasposición al pasado —como en las piezas históricas, tan abundantes en la producción de este dramaturgo— o a lo irreal, como en ciertas piezas de Anouilh, Pirandello o Crommelijnck, permite abandonar el tono realista. Al servicio de este concepto del teatro pone Hensen un idioma de poeta, lleno de matices, grávido de significado, conciso y lírico a la par, diferente según los personajes y el tono de cada escena.

Entre los quince títulos que constituyen, hasta ahora, la producción dramática de Herwig Hensen, cabe destacar el de *Agamenón,* porque, aparte de que la pieza reviste una singular belleza, sintetiza a la perfección el pensamiento y la actitud ética de su autor —fe en la vida, en el hombre, en la realidad, en la floreciente belleza del amor, en la dignidad humana, equilibrio entre razón y sentimiento— y es también ejemplo cumplido del tratamiento dramático-poético que ha aplicado repetidamente a temas extraídos de la historia y la literatura de la antigüedad greco-romana.

En el prólogo a la edición neerlandesa de la obra dramática *Een bruid in de morgen* –*Una novia en la mañana*–, una de las creaciones más admirables del actual teatro flamenco, Herman Teirlinck llama a su autor, Hugo Claus[11], «ángel demoníaco». En efecto, la obra de este joven escritor irradia un hálito de inocente perversidad, es decir, una perversidad que se ignora a sí misma, sin malicia ni crueldad conscientes. Nos hallamos ante los actos, ademanes y palabras de un adolescente amoral, que no conoce otras leyes sino las de su mundo subjetivo, sin contexto con las que rigen, convencionales, si se quiere, injustas y ridículas incluso, pero en cualquier caso consagradas por el consenso general, el de las personas adultas. No hay duda de que a Claus le retiene ese mundo arbitrario, misteriosamente inquieto, de soberana subjetividad, en que se mueve el adolescente, no al modo retrospectivo, sabio

---

[11] Nació en Brujas en 1929, reside en Gante. Obra: Poesía: *Tancredo Infrasonic, Een huis dat tussen nacht en morgen staat* –*Una casa que se halla entre la noche y la mañana*–, *De Oostakkerse Gedichten* –*Poemas de los campos de oriente*–, *Paal en perk* –*Estaca y linde*–. Narraciones: *De Metsiers, De Hondsdagen* –*Días de perros*–, *De koele minaar* –*El amante frío*–, *Natuurgetrouw* –*Al natural*–. Teatro: *Een bruid in de morgen* –*Una novia en la mañana*–, *Het lied van de moordenaar* –*La canción del asesino*–, *Zonder vorm van proces* –*Sin forma de proceso*– y *Mamá, kijk, zonder handen* –*Mira, mamá, sin manos*–.

y melancólico de Wordsworth –«el niño es como el padre de su hombre»– o de St. Exupéry –«pertenecemos a nuestra infancia»–, sino desde dentro, enredado en los entresijos psíquicos de esa edad transicional, abocada a toda clase de crisis, poseída de mil ansias, llena de sorpresas, de delicias y de abrumadoras tristezas, todo un poco a la manera del adolescente dostoyevskiano. Y glosa este autor en cierto modo con ello un aspecto de la vida contemporánea: el fenómeno del «teddy-boy», de los «teenagers», como se distingue en el mundo anglosajón, con ademán entre de condescendencia, agasajo y temor, a los muchachos y muchachas comprendidos entre los trece y los veinte años, el fenómeno del ídolo juvenil –Elvis Presly, Tommy Steele– que, con ritmo trepidante y gestos extáticos, dispara toda la carga dionisíaca que anida en el cuerpo y el alma del púber, el fenómeno, en fin, del «rebelde sin causa», a lo James Dean. Las décadas medias de este siglo registran entre sus rasgos característicos el hecho, sin precedentes en la historia, de haberse concedido beligerancia a la adolescencia y patente de corso, legitimidad y hasta cierto prestigio, a sus más típicas manifestaciones. Si en el futuro hay un historiador que se ocupe de este fenómeno en todas sus facetas, hallará en Hugo Claus uno de los testigos más propios y fehacientes, de modo especial en sus novelas *Días de perros, El amante frío* y en la pieza dramática a que nos hemos referido al principio *Una novia en la mañana*. Esta obra, compuesta con un talento, dada

la edad del autor, casi prodigioso, nos envuelve ya desde el comienzo en una atmósfera entre inquietante y fascinadora, de irradiaciones mágicas, surgidas, paradójicamente, de un ambiente que se nos presenta con todos los atributos de una visión realista, casi sórdida, de las cosas. ¿Hay algo más acendradamente flamenco que esta transfiguración mágica de lo real?

Jozef van Hoeck[11]

Este joven dramaturgo flamenco-neerlandés descuella por su despierta y penetrante atención a los problemas del mundo contemporáneo y la repercusión de los mismos en el individuo y por la original destreza, expresivamente compendiosa, de sus fórmulas expositivas. Elabora de esta forma conflictos de conciencia entre miembros de una misma familia o inspirados en la pugna ideológica que enfrenta hoy la mitad del mundo con la otra mitad. Tal es el tema que desarrolla *Voorlopig Vonnis –Sentencia provisional–*, drama que a

---

[11] Nació en 1921 en Turnhout, hijo del burgomaestre de dicha ciudad. Inició los estudios de Derecho. Hoy es gerente de una empresa de importación en Elsene. Obra: *Het Rode Paspoort –El pasaporte rojo–*, de carácter detectivesco; *Multatuli*, sobre la vida del gran escritor holandés; *Sauternes 21, Voorlopig vonnis –Sentencia provisional–, Apartement te huur –Piso por alquilar–* y *El Consejo de Administración*.

su aparición fue saludado por la crítica belga como uno de los mejores de los últimos veinte años. Expone el caso de conciencia, violentamente patético, de un sabio especialista en física nuclear que, cediendo a imperativos morales de índole personal, intenta contribuir, por encima de las leyes, al esfuerzo de quienes hacen todo lo posible para reducir el pavoroso peligro de una guerra atómica mundial. El autor no oculta que se basó en el caso del físico nuclear inglés, de origen alemán, Klaus Fuchs, condenado, por espionaje a beneficio de la URSS, a catorce años de prisión y puesto en libertad en 1959 antes de finalizar el cumplimiento de su condena. Otros autores han abordado este asunto de tan candente actualidad a través de la exposición escénica, el alemán Carl Zuckmayer y el holandés Maurits Dekker, por ejemplo. Jozef van Hoeck obtiene de él la máxima tensión dramática, haciendo vibrar con frecuencia las cuerdas profundamente resonantes de la tragedia: el hombre a merced de las fuerzas que le impone la noción ineludible de su soberanía, el ideal apasionante de una noble libertad. Subraya la dimensión trágica del conflicto la participación en él de un personaje omnipresente, que marca las etapas de la marcha emocionante hacia una verdad personal suprema, sucesivamente testigo, comparsa, personalidad académica, juez, agente de enlace, equivalente con toda evidencia al coro de las antiguas tragedias griegas.

El sabio de *Voorlopig Vonnis,* Stefan Oster, considera que la responsabilidad de su participación en una obra

científica que, utilizada con fines políticos, entraña un inmenso peligro para la humanidad, está muy por encima de las leyes y los juramentos. Respecto a éstos, el sabio los descalifica, renegando del comunismo al que había estado adherido. Stefan Oster, precisando sus ideas, declara: «Con las mismas posibilidades, pero hallándome en el otro campo ¿habría actuado de la misma manera?... Pues sí, exactamente de la misma manera». En cuanto a las leyes Stefan Oster, al entregar a una potencia extranjera los secretos científicos que han de establecer un equilibrio de fuerzas entre dos bloques en pugna, comete un delito de rebeldía u orgullo semejante al que define Sófocles por boca de Creonte en *Antígona*: «Quienquiera que por orgullo viola las leyes o pretende regir a quienes gobiernan, no obtendrá nunca elogios de mis labios». Es el mismo problema de saber, como en el caso de Antígona, si hay leyes superiores que permiten e incluso obligan a transgredir las leyes de la ciudad, del Estado. No ha faltado quien aplaudiera el punto de vista de Creonte, el olímpico Goethe, por ejemplo, al declarar dos mil años más tarde: «Vale más una injusticia que un desorden». En cambio, la Constitución Jacobina de 1793 decía en su artículo XXXV: «Cuando el gobierno viola el derecho del pueblo, la insurrección es para el pueblo y para cada porción del pueblo el deber más sagrado e ineludible», lo cual responde a la tesis de algunos jurisconsultos anteriores, alguno español, según la cual, en ciertos casos el regicidio queda plenamente justificado. Pero en la obra de Jozef

van Hoeck es el problema humano, más que esas implicaciones político-jurídicas, lo que realmente nos arrebata y conmueve. Frente a tal problema las reglas morales al uso se tambalean y la legislación de los hombres resulta pueril y ridícula. Y uno se pregunta: ¿en qué consiste exactamente la traición? La piedra de toque no estriba en el dictamen de la sociedad o de la justicia humana, sino en el de la conciencia individual. Toda sentencia condenatoria que se pronuncie sobre un acto avalado por los imperativos morales del individuo *es provisional.*

F. M. LORDA ALAIZ

Laan 1940-1945, n.° 49.
Hilversum (Holanda).

N. de la R.—Próximamente la Editorial Aguilar, de Madrid, incorporará a la colección *Teatro Contemporáneo,* que dirige Arturo del Hoyo, un volumen de *Teatro Flamenco,* recopilación, traducción del neerlandés, prólogo y notas de F. M. Lorda Alaiz. Con la debida autorización de dicha casa editorial, publicamos, extraído del prólogo al citado volumen, el ensayo precedente.

BIBLIOTECA BREVE

Camilo José Cela

PISANDO LA DUDOSA LUZ DEL DÍA

Este breve libro de poemas, que el propio autor subtitula «poemas de una adolescencia cruel», es, posiblemente, una de las obras primeras del hombre que, pocos años después de haberla escrito, había de situarse de golpe, con *La familia de Pascual Duarte,* en primera línea de los novelistas de nuestra época. Sin embargo —y por esta razón Biblioteca Breve ha querido reeditarlos— esos poemas que un mozo de veinte años escribía en Madrid, durante los días angustiosos de nuestra guerra, se inscriben de lleno en la poética de los jóvenes inquietos de nuestros días, mucho más que obras más recientes, de autores que no han acertado a captar como Camilo José Cela la vena profunda de los temas humanos eternos.

•

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

PROVENZA, 219 - BARCELONA

LA ATALAYA Y EL MAPA

Carta-diario desde Berlín

I

No es disparate ni sólo capricho el que este diario comience en Pamplona donde doy la última conferencia en el cursillo de música religiosa; como en ella he intentado dar un panorama de la situación religiosa de los músicos y de la música contemporánea y como voy a Berlín para oír *Moisés y Aarón* de Schönberg, va bien comenzar el diario aquí y ahora mismo. Para los curas, frailes y monjas del cursillo era novedad encauzable música tan conservadora como la religiosa de Strawinsky, especialmente la *Sinfonía de los Salmos* o la *Misa*. Pude quedarme en este capítulo pero ellos merecían la sinceridad, el plantearse de verdad el problema que vamos a tener con *Moisés y Aarón:* por eso les hice oír algunas de las canciones con texto litúrgico de Anton Webern. Les he advertido cómo Webern fue hombre de profunda y noble religiosidad y hasta, diría yo, sencilla religiosidad; desde ella ¿puede explicarse esta música en los antípodas de lo normal? Con citas de Barth, de Kafka, les he acercado lo que podría ser, no la voluntad religiosa sino la voluntad estética de expresar la absoluta imposibilidad del diálogo con Dios; por una parte, las palabras alucinadamente dichas; por otra, la música, la que debía «humani-

zarles», implacablemente aséptica. No sé: quedan en el aire preguntas, miedos, quizás ganas de olvidar.

Quien pregunta y me envidia el viaje, la invitación para *Moisés y Aarón,* es Manuel Castillo, este seminarista, vocación tardía, catedrático de piano, excelente compositor que estrena primera madurez con los treinta años. La iglesia de la Ciudad Universitaria le editó el año pasado una suite para órgano no lejana de un Messiaen con menos pájaros en la cabeza (pues señor: acaba de salir el microsurco de su *Catálogo de los pájaros*). Ahora le oigo dos grandes obras de piano. Castillo no está en la línea de sus amigos y compañeros de Madrid que ya han tenido a Luis de Pablo en Dardsmat y en *Escuela de Sabiduría* que merecería aparición de Keyserling. Castillo podría hacer música serial pero no le va, dice. Pensando también en el *Moisés y Aarón* que me espera, escribo estas líneas, deliberadamente preocupadas: como nuestro «estar al día» suele ir precedido de años con retraso y acompañado de un ambiente más retrasado aún, las etapas se cubren a saltos y en esto hay un grave peligro. No seré yo, Dios me valga, quien me oponga a todos los avances del grupo madrileño, única sal y levadura, único europeísmo de nuestra vida musical abrumadoramente provinciana: quiero decir, sin embargo, que toda la etapa anterior, la del Bartok alucinado, la del Schönberg atonal debe ser también expresado en nuestro mundo. Oigo las *Invenciones para piano* de Castillo: la sonoridad, la libertad tonal plena y, sobre todo, la continua variación «desde dentro» como decisiva fun-

ción formal indican que el mundo vienés se acepta, se incorpora, pero hay un más allá de alucinación, de angustia, donde Castillo no quiere llegar. Si llegase no sería sincero porque, no lo olvidemos, es un seminarista español, sevillano, en clausura, en la paz única de esos años entre paréntesis, el que escribe. Su música así, espléndida, llena de luz –prefiero esta luz al garbo de su homenaje a Albéniz, chisporroteante premio nacional de música– ocupa un sitio único e importantísimo entre los músicos de su generación.

Me he detenido un poco en este nombre y en esta obra porque mañana podría borrarse todo o casi todo. Llega esta invitación de Berlín como una vacación insoñable, cuando las otras vacaciones terminan, cuando ya daba gloria trabajar en los primeros días del otoño madrileño. Sí, alegría, mucha alegría, ante esa música que me espera y que espera en tiempo ya sin turistas, sin agobios, sin clima artificial, sin noches acribilladas por la otra música. Estuve en Berlín hace diecinueve años, en plena guerra, en primeros bombardeos y estuve también para menesteres de música. Todo cambia y la gran amistad sigue: quien me escribe desde este Berlín es Hans von Benda. Son los músicos quienes mejor han resuelto los difíciles puentes de la guerra, de la postguerra, de vencedores y de vencidos: lo ha resuelto el público o más bien el hambre de unos y de otros por lo que la música quiere significar, como si oyéndola, unos y otros, especialmente los jóvenes, dijeran su palabra verdadera frente a las distintas de los viejos, los viejos que sólo creen en el cosmopolitismo del fútbol.

Hace muy poco me contaba Weisenberg cómo se oye la música en Polonia: su necesidad es como la del «pan cotidiano», como necesidad de lo indispensable para vivir, para ser distinto entre esos horrores de la opulencia y de la miseria que batanean el mundo.

II

Poco más de un día en París, de paso entre las librerías, entre las del Sena sobre todo, tan queridas por Azorín, que sólo en una tarde de otoño como la de hoy, dulce hasta el olvido, se supo hecho para este paisaje. Ni de viejo ni de nuevo encuentro nada francés sobre Mahler; quería rematar aquí el apéndice bibliográfico de mi introducción y el remate es cero. Nada tampoco de Mahler en los anuncios de conciertos que hacen de las carteleras de setiembre víspera de grandes gozos: orquesta de Leningrado, Segovia, cien cosas interesantes. Fastidiado y contento de ver cómo los libros de Du Bos han pasado ya del Sena a las librerías normales para recuperar su precio: me acompañan sus *Diarios* y me dan prisa para juntarse al bello capítulo de Moeller. Vivió Du Bos por aquí, en el rincón más silenciones de l'Ile, espiando primaveras y otoños contra sus enfermedades tan cuantiosas como cuidadas. Menos turistas ya en este domingo delicioso, suave, salido de cuadro y de poema.

Un anuncio como escondido me lleva galopando al teatro de los Campos Elíseos: hay concierto radiado

de Rosenthal. Le queremos desde lejos por su gran dedicación a la música contemporánea: hoy anuncia Brahms y Mendelssohn. Pero el corazón empuja para ir de prisa: después de tres meses sin música, la «rentrée» nos da eso que ni discos, ni radio, ni descanso, ni soledad substituyen, eso que se llama sencillamente encontrar con la música nuestro viejo corazón más grande, más joven, más en su sitio. La orquesta es «B», la noche se ha puesto fría, los ensayos, me parece, pocos y, sin embargo, no hay disco capaz de darnos esta noche única. «Mi corazón allí, mira tu esplendor»: algo así trae la memoria de un verso de Rilke, la misma memoria que me señaló esta mañana, cerca de San Severino, donde estaba la alta ventana que Cocteau miraba con envidia cuando salía de salones y de bobadas, porque detrás, dentro, el poeta pobre era fabulosamente rico de soledad y de mundo. Mientras tanto, la segunda sinfonía de Brahms, buen reencuentro después de las vacaciones, acerca el mar y la ola y la espuma por encima de sus mismos defectos. Adiós.

III

Llego a Berlín y no recuerdo nada, nada, ni además esto tiene parentesco con nada, ni con América quizá, porque ahora, cuando se va a New York, el tiempo pasa, puede pasar, entre museos, y no pocas construcciones pertenecen ya a la historia del arte. Los restos, las ruinas, despistan más que ayudan: no recuerdo

nada, nada. Como han bajado las nubes y hay niebla casi de invierno y hace frío, pienso en estos días que empiezan como días de clausura, de mucho trabajo entre mi Mahler y mi Du Bos futuro. Y dejar que en el fondo, el inconsciente prepare durante todo el día el concierto de la tarde con programas tan hermosos. Sin embargo, me inquieta y no mal que el festival haya comenzado precisamente tocando la Filarmónica con Karajan los seis trozos para orquesta de Anton Webern; después, sí, claro, primera de Brahms, pero la apertura es con Webern, el que yo acercaba anteayer en Pamplona a sacerdotes, seminaristas y religiosas. El de esta tarde, salvo un Hindemith que sobra, tiene sólo Mozart y Schubert. Ha dirigido Böhm la séptima sinfonía de Schubert, la que preferían Bruckner y Mahler, de una manera extraordinaria: sólo así es «hermosamente larga», sólo así es, entera, «inspiración», necesidad expresiva. Böhm, que parecía un tanto en sombra por el éxito como maza de Karajan, lleva dos años de subida: en Schubert se metió hasta muy dentro para darnos algo más que la sonrisa vienesa. La Filarmónica de Berlín crepitaba y cantaba, maleable hasta el extremo con una batuta sin relumbrón, atenta siempre a cantar. Pero no es el canto lo que me traigo a la noche, sino el recuerdo de la modernísima sala de conciertos en el barrio de la nueva Universidad técnica. Un despiste inicial me hizo llegar dando vueltas entre muchos árboles jóvenes, entre un «Studenthaus» con las ventanas iluminadas por el trabajo de empollones, que me llevó el alma hasta mi corazón de Madrid.

La sala alegre, escueta, de tonos claros, felizmente democrática, pues de todas partes se ve todo y se oye bien: pienso de pasada que en el afán de nuestros nuevos ricos por los palcos, por los muchos palcos, hay no poco de ostentación del privilegio Muy bella acústica como si los viejos tonos oscuros fueran demasiado permeables y como si estos claros, llevasen la música, acrecentada a lo más oscuro, al corazón de cada uno.

Anoche, a la vuelta, una vuelta ahora civilizada y temprana que permite pasear, al ver esas inmensas avenidas, inacabables, las piernas me pedían, burguesas, reservar el cansancio para las ciudades de calles revueltas, de mucho museo, de iglesia vacía y antigua en cada esquina. Y se apoyaban, muy cucas, en que Berlín, otro Berlín, es también salir un rato para ver la exposición de Paula Modersohnn y volver a los libros paralelos: los años y los libros del Rilke entre pintores y escultores. Pero esta mañana, desde esa muy mañana necesaria para decir misa, todo el proyecto de clausura, gracias a Dios, se viene abajo: tomo un coche hasta la iglesia de San Pedro Canisio y entro en una iglesia –luego he visto que casi todas son así– literalmente asombrosa por sencillez, por encanto, por sentido litúrgico, por ese predominio de color claro –igual, bella razón, que el claro casi blanco de la sala de conciertos–, por esa pobreza no buscada. La bóveda como en tensión hacia abajo para empujar la luz, para resumirla en el altar y, al resumir, dar clima, aire de comunidad humana. Cuando en otros tiempos saturados de religiosidad, la iglesia era el «más» sobre una casa, sobre

una vida «sacralizada», las bóvedas góticas llevaban la luz hacia arriba, como con un deseo de evasión: ahora que la media hora de la misa tiene que ser «todo», conviene que la piedra, la luz, los bancos, la pared desnuda, reúnan a las gentes mirando hacia el altar. Maravilloso: quisiera tener aquí a los estudiantes de arquitectura. Y doy gracias a Dios de que una parroquia de Berlín, no muy importante, me obligue a desentumecer las piernas. Es horrible que con nuestra mentalidad historicista no concibamos más que el paseo, la guía, el cansancio para la nostalgia del pasado; para un sacerdote es todavía más horrible. Y me he cansado hasta el hundimiento, por ver no sólo casas y escuelas donde lo funcional se espuma entre un acierto inmenso para el ornamento, para la pared en cerámica, para los suelos, para los papeles pintados, por ver eso, pero entre árboles nuevos, jardines nuevos, entre todo un paisaje adolescente que en un día y de otoño tibio, merecería tantos guías como los museos. Y frente a lo que escriben entre tópicos, todo esto, la parroquia y el paisaje, las naves claras y los árboles nuevos, no sería nada sin este estilo de vida, tan lejano de la ostentación como de la pobreza. Si no fuera así, la propaganda sería indecente como indecente es hacer grandes colas en todas las capitales de Europa para ver *Ninotschka* repuesta como el gran argumento de Occidente resumido en hotel de lujo y sombrero absurdo. No me extraña que en los escaparates haya tantos libros de arquitectura como de música y no me extraña que en Berlín, Karajan comience su festival con Webern.

IV

La casa Ford se ha gastado una millonada de marcos para traer a Berlín, como testimonio de amistad, a la orquesta Filarmónica de New York con su célebre, discutido y polifacético director Leonard Bernstein. La cualidad de las grandes orquestas americanas reside en la perfección de la transparencia: máquinas de Boston, de Filadelfia, de New York, de Cleveland, en las que se oyen con precisión única obras como el *Concierto para orquesta* de Bartok, final apoteósico de los dos conciertos en Berlín. Una máquina así puede llegar al colmo de la frialdad con una batuta asustada ante tal relojería de precisión. No hay cuidado de que Bernstein, ese diablo, se asuste. Más que en los conciertos he disfrutado en el ensayo general de la mañana. En primer lugar porque este ensayo general era para el público que interesa siempre: el de los estudiantes armados de partituras y el de las estudiantas armadas de curiosidad porque Berstein se presenta como lo exige la agobiante propaganda: frac de seda muy brillante, gran sortija, peinado a como se llame, discreto maquillaje. Y darían ganas de irse si antes, más de media hora antes, no hubiéramos visto el primer secreto de esta relojería: el concertino repasando arcos, atril por atril, el clarinete dándole vueltas a un sólo pasaje y fuera, no dentro, para probar mejor la sonoridad. Nos quedamos. Primer certificado de autenticidad que vence a la seda del frac: Bernstein explica muy bien, explica en músico cómo prepara la orquesta para el

primer concierto de Beethoven. Segundo certificado de autenticidad que vence a la sortija: toca muy bien, con excelente técnica, con un delicioso, persuasivo sonido. Tercer certificado de autenticidad que vence al peinado: dirige desde el piano a una orquesta perfectamente preparada y así no hay truco ni aspaviento. Si a eso hubiera añadido no una obra suya para Broadway como es la obertura de *Cándido* sino otra, *Jeremías* por ejemplo, certificaríamos la realidad de una de las personalidades más interesantes en el mundo de la dirección, porque Bernstein es excelente pianista, excelente director, excelente compositor, excelente profesor: merece, pues, disculpa si todo eso se le sube un poco a los pelos.

En el primer programa iba la tercera, la «importante» sinfonía de Roy Harris: insoportable por sus pretensiones, por su dramatismo fácil, por su parentesco con la peor música «política» que hoy se hace. Lástima que la estancia de años en América de Bartok y de Schönberg haya servido para tan poco: bien es verdad que los dos no conocieron nada de ese Eldorado americano para compositores con mucha vista. Tan engolado es el dramatismo de Roy Harris que entramos con gozo en el *Salón México* de Aaron Copland y hasta nos pareció clave de dramatismo verdadero la quinta sinfonía de Tschaikowsky llevada por Bernstein con los pelos sin armadura, con los pelos de punta, seguro de poder marcar cada frase como la marcaba en el piano de Beethoven. Hasta excesivamente marcado todo

con una orquesta así, de relojería, como hecha, ya lo he dicho, para hacer de Bartok algo inolvidable.

Se habrá ido bien contenta la orquesta: el éxito ha sido pleno. Y bien difícil con el público masculino de la mañana, lleno, claro está, de reservas, porque a veces Bernstein parece un «Karajan desde fuera», el Karajan de antaño. Pero no, no, es el gran músico que ahora América tiene. Mi miedo es que la propaganda no le deje seguir en la línea que necesita: la de *Jeremías*.

V

Tener nostalgia de tiempos pasados, como indispensable reflejo de la nostalgia de nuestra misma vida como adiós, es inevitable en el ser del hombre, pero también en esa nostalgia puede señalarse la radical escisión entre lo auténtico y lo vulgar: habrá no pocos en Berlín y no pocos visitantes de Berlín que recordarán o que quisieran tener cerca la ciudad poderosa y ornamental, grandota y cursi de hace cincuenta años, repleta de falso gótico, de falso renacimiento, repleta de hierro y de dorados. Lo que de esa época no ha sido destruido se respeta en Berlín, pero la nostalgia, la inevitable nostalgia, va por otro camino. En el castillo de Charlotenburgo, en la reconstruida «Eichengalerie» donde se pone a la severa Prusia de hace dos siglos y medio un discreto contrapunto de sonrisa, oímos el *Polifemo* de Bonnoncini, uno de esos maestros italianos

de final del diecisiete y comienzos del dieciocho, que se iban a las grandes y pequeñas cortes europeas con el regalo de la nueva música italiana. Llegaban con sus cantores hasta San Petersburgo –«pájaros del invierno» les llamaban–, curaban la melancolía de nuestro Fernando VI y en las cortas luteranas, ansiosas de un rincón de sonrisa, eran como la dicha pagada y cierta.

Polifemo es una serie de «arias da capo», casi lanzadas al dúo, tímidas ante la gran escena: seis músicos sostienen la deliciosa trama de una música refinada e ingenua, la que también con nostalgia recuerda Hesse en su *Juego de abalorios*. Inocente mitología de bolsillo, sin misterio y sin magia, con fondo sin trampa, de historias casi lacrimosas y suavemente pastoriles de amor humano. Es el tibio rescoldo sin énfasis del helenismo renacentista. En esta época la más odiada en Prusia, la Compañía de Jesús, hacía también su «funcional» helenismo recortando para sus escolares tragedias de Esquilo y de Sófocles. En los jardines de la corte prusiana, jardines recortados como columnas derribadas y en orden, hay el tópico en mármol de las estatuas de Acis y de Galatea, de Polifemo, y hay también una gran concha para el agua de una fuente con una Venus robusta y púdica: pues he aquí que, sin milagro, sin misterio, como para una velada de sobremesa y para pocos, las estatuas se mueven y cantan entre el jardín y el agua. Ésta es la deliciosa casi ópera de Bonnoncini colocada por el festival de Berlín como descanso entre Tschaikowsky, Brecht y Schönberg.

¿Por qué he disfrutado tanto? Miraba y miraba al director que sin batuta, sentado en sillón muy cómodo, llevaba, más que dirigía, el discreto conjunto de cantantes y de músicos jóvenes. Sólo después, tarareando una deliciosa aria «ornamental» me he dado cuenta de que la memoria estaba sacando de sus aguas un grande y reciente cariño: ¡Si estamos en el día que hace años de la muerte de Eugenio d'Ors! Claro, claro: con unas pequeñas indicaciones, él pudo estar sentado en ese sillón y dirigir como nadie, sin necesidad de pentagrama, ese delicioso, humanísimo, ordenado, dieciochesco descenso de la mitología hasta el amor sencillo, hasta la conversación, hasta casi el chiste. Oh, qué feliz hubiera sido y qué fácil hubiera sido hacerle feliz antes, porque en la Granja, en Aranjuez, en el mismo Madrid, no es problema hacer cantar estatuas parecidas con músicas parecidas: Farinelli debía tener la voz para Acis. Don Eugenio recorrió el camino tan familiarmente político que va de Versalles a Baviera: le hubiera parecido, y con razón, simpática y limpia victoria ver que también en Prusia con tanta noche, con tanto frío, con tanto destierro de ceremonia en las iglesias, un músico de ópera italiana, quizás educado en los Jesuítas, hacía sonar las flautas de los amorcillos que estaban esperando para la porcelana. Nostalgia de esto no es nostalgia burguesa de seguridad: es la nostalgia que se queda a la puerta de nuestro ser de niños, es la nostalgia de una música que está llamando a la puerta del paraíso abierto un siglo más tarde por Mozart. También pudo montar Goethe esta escena para la corte de Weimar.

VI

En el curso de Pamplona, al clasificar las formas de la música religiosa, les hablaba de un capítulo singular que parece contradecir hasta el título: la música «religiosa» parte del supuesto de una posibilidad de diálogo, de mensaje, de petición más o menos exasperada a Dios. La música de Anton Webern sobre textos litúrgicos, colocada en el centro de su vida y de su obra, al someter a tratamiento implacable y cristalino el texto, parece estar diciendo en música lo que de otra manera dice Kafka en *El castillo:* las palabras litúrgicas, algunas tan tiernas como «Jesu dormit, Mater ridet», se oyen con plena claridad, con la misma claridad con que se ve el castillo en la novela, pero la manera de decirlas, la combinación «tímbrica» que las rodea, las sitúa en un plano angustioso al extremo porque es cristalinamente desencarnado, inhumano, no por grito sino por lejanía.

Theodoro W. Adorno, el primer crítico musical de Europa, al defender la obra de Schönberg como la única «moderna», lo hace en el sentido de que las formas escogidas imponen al contenido una expresión radical de angustia frente al mundo burgués. Mas al fondo iremos indicando que la música «religiosa» de Schönberg se mueve mezclando dos polos de atracción: el mundo actual y el drama del pueblo judío. Cuando tira el primer polo, la expresión de la angustia llega hasta la alucinación: basta leer los *Modern Psalmen* escritos, hechos para música, en la Navidad de 1950.

Si la tragedia del mundo judío se mete en medio es para agudizar la maldición sobre lo actual: «No te pido, Señor, mejorar mi situación sino más bien el castigo de los malhechores». Al lado de esto, al lado también de un desprecio altanero del amor humano –«engendrar y basta»– hay también como dato positivo la defensa del milagro, de la superstición, positivo en tanto en cuanto suplica la presencia y la compañía del «misterio» y hay también un grave reproche a los judíos por haber desconocido a Jesús, «que fue realmente el ser más puro, más inocente y desinteresado que haya pasado por la tierra».

Moisés y Aarón es como el *Moisés* de Rossini –interesante ópera por otra parte– una visión del pasado de Israel. Schönberg lleva a ese episodio central de la historia del pueblo hebreo una tesis actualísima. Pero examinemos cómo esta ópera se resuelve musicalmente. Ya advirtió Schönberg que él escribe de muy diversa manera cuando lo hace para el teatro. Casi casi siento la tentación de hablar de «truco». Veamos: la tesis la lleva Moisés, pero Moisés no canta, recita, recita lentamente palabras como de bella conferencia; Aarón, segundo protagonista de la «tesis», tenor, declama alucinadamente, pero sobre ritmo que hace perceptible cada palabra. La música está en los coros, resulta genialmente su viveza, su dramatismo a través de unos planos «tímbricos», de un predominio de la exclamación y de un apoyo orquestal dosificado hasta el extremo, pero siempre en la «otra» dimensión del sonido. Además, todo el centro dramático de la obra lo constituye, claro, la

danza en torno al becerro de oro, danza orgiástica y desesperada que permite reunir para el público, para el gran público, poder, estridencia, grito. Dificilísimo todo, pero llevado todo de manera perfecta, personal —como quería Schönberg que se interpretara: con la libertad con que se interpreta Tschaikowsky—, por Scherchen, el director que ha sido para Schönberg y para sus discípulos lo que fue Ansermet para Strawinsky, ese director que ha venido á España contratado dos veces para dirigir, sin que las piedras se levantaran para protestar, Haydn, Tschaikowsky, Beethoven. Él, naturalmente, encantado: como quien va de vacaciones.

No hay por qué meterse demasiado a discutir la tesis central de la ópera de Schönberg: Moisés, intelectual, viejo, sin poder, necesita de Aarón que es un «hombre de acción», un dictador de nuestro tiempo, que presenta al pueblo becerros de oro, como Hitler presentara el mito de la raza. Bien: exegéticamente basta leer a dos columnas el texto de Schönberg y el Viejo Testamento, comparación que nos sitúa no muy lejos de quienes traducen en San Pablo «jerarquía de valores». No es en el campo de una fácil discusión bíblica donde puede situarse la obra sino frente a la operación del mito en el teatro y en la ópera, entre los extremos del *Edipo* de Strawinsky —mito implacablemente lejano— y de la concesión a lo fácil de Orff: Schönberg actualiza, crea el mito del intelectual y del hombre de acción, pero traspasado por la angustia contemporánea. Y esto es lo que el gran público no soporta: se impresiona con Strawinsky, se divierte con Orff, le gusta la

angustia de un Tschaikowsky, pero rechaza el lenguaje, la música y las palabras que son, en verdad, símbolo de «alucinación».

VII

Terminamos muy en serio y así debe ser: Schönberg y Berg dan a este festival la exacta sensación de frontera. Me vuelvo cuando todo sigue, y me vuelvo después de una despedida con música auténtica, grata y sin fecha: el Schumann de la Berger, en el salón de Charlotenburgo. Auténtico, sí, porque aunque estuviéramos en víspera segura de catástrofe, la verdad del amor grande, callado y tierno, es verdad para siempre. Buenas noches, Berlín, lleno de luz, de poder, de proyectos, de novedad, buenas noches. Dios quiera que sean buenas, que sean cercanas.

FEDERICO SOPEÑA

Narváez, 9.
Madrid, 9.

DICCIONARI

CATALÀ-VALENCIÀ - BALEAR

Inventario lexicográfico y etimológico de la lengua catalana en todas sus formas antiguas y modernas, dialectales y literarias.

Obra iniciada por MN. ANTONIO M.ª ALCOVER
Continuada por FRANCISCO DE B. MOLL
Con la colaboración de MANUEL SANCHIS GUARNER
y de ANA MOLL MARQUÉS

Volúmenes disponibles: III, IV, V, VI, VII, VIII y IX, a 650 pts. el volumen.

Volumen en prensa: el X.

Agotados y por reimprimir: volúmenes I y II.

EDITORIAL MOLL: Plaza de España, 86. Palma de Mallorca.

•

En este *Diccionari* —la obra de lexicografía hispánica más extensa emprendida hasta el presente— se dan reunidos por primera vez, referidos al idioma catalán, los siguientes valores: *Definición* de cada vocablo con sus varios significados ordenados lógicamente y numerados; *localización* de formas y significados según las regiones donde se han recogido; *documentación* a base de textos literarios desde el siglo XII hasta los autores más modernos (Diccionario de Autoridades); *modismos y refranes* explicados; *transcripción fonética* de las voces según la pronunciación de los diversos dialectos; *intensivos* (aumentativos y diminutivos); *sinónimos; etimología* estudiada científicamente; *folklore* y *etnografía,* con especial atención a los aspectos de la cultura popular ya desaparecidos o en vías de desaparición aperos, enseres, danzas, canciones, costumbres, etc.).

I

R

na
s,

s.

a.

ás
or
s:
e-
y
t-
ta
);
ıa
a-
ía
al
os
s,

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V — Tomo XIX. Núm. LVII bis

Revista mensual dirigida por Camilo Jose Cela

1003

Madrid - Palma de Mallorca. Diciembre, MCMLX

ANS

LVII bis